



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Julie Delorme

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**De huisclos au roman : paroles carcérales et concentrationnaires dans le cadre de la littérature
contemporaine**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Daniel Castillo Durante

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Patrick Imbert

Rainer Grutman

Christian Milat

Alain Goldschlager

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**Du huis clos au roman :
paroles carcérales et concentrationnaires
dans le cadre de la littérature contemporaine**

Julie Delorme

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-74236-5
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-74236-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

REMERCIEMENTS

Je tiens, tout d'abord, à exprimer ma plus sincère reconnaissance envers mon directeur de thèse, monsieur Daniel Castillo Durante, pour son appui constant, son ouverture d'esprit, sa disponibilité, son écoute, et surtout pour ses judicieux conseils m'ayant permis de relever de nombreux défis. Ce fut pour moi un privilège et un réel plaisir de travailler avec lui pendant toutes ces années. J'en garde un excellent souvenir.

Je remercie aussi chaleureusement les professeurs du Département de français de l'Université d'Ottawa, monsieur Christian Milat, monsieur Patrick Imbert et madame Mawry Bouchard qui m'ont consacré un temps précieux en acceptant de répondre à mes questions et en m'éclairant sur certains aspects de ma thèse.

Merci à mes parents, Jean-Luc et Roselyn, qui m'ont encouragée et soutenue tout au long de mes études.

Il m'est impossible de passer sous silence le soutien d'amis précieux grâce à qui j'ai pu garder un certain équilibre durant toutes ces années de rédaction en me donnant des prétextes pour sortir de mon bureau, de mon *huis clos*, c'est le cas de le dire.

L'excellent travail de révision de David Blonde trouve également ici sa plus vive reconnaissance.

Enfin, je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario du ministère de la Formation et des Collèges et Universités (BÉSO), ainsi que l'Université d'Ottawa pour leur soutien financier m'ayant permis de rédiger cette thèse.

*Pour celui qui m'a fabriqué des bibliothèques,
toujours plus grandes, toujours plus hautes :
une pour chaque diplôme universitaire.*

*Pour celle qui m'a appris à aimer lire et écrire,
à remplir mes bibliothèques.*

[...] l'homme est libre, l'homme est liberté.
 Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*

*[...] l'homme est enfermé dedans,
 il ne cesse d'être lié à tous ces murs qui
 l'entourent ni de savoir qu'il est emmuré.
 Tous ces murs font une seule prison
 et cette prison, c'est une seule vie, un seul acte.*
 Jean-Paul SARTRE, *Critique de la raison dialectique*

*Écrire, c'est faire comme le prince de Buzzati.
 Écrire, c'est partir pour nulle part.
 Écrire, c'est être toujours en marche, sans possibilité
 d'arriver quelque part, à une situation définie.
 Écrire, c'est être en suspension dans l'air.
 On cherche dans le mot ce que, on le sait, le mot ne peut donner.
 On cherche à comprendre, on cherche à être libre.*
 Carlos LISCANO, *Souvenirs de la guerre récente*

RÉSUMÉ

Le huis clos, phénomène tout d'abord rattaché à l'espace, se présente replié sur lui-même, entièrement assujetti à l'enfermement, son premier moteur. Cette recherche le conçoit comme un haut lieu d'intensités où toutes les ouvertures débouchent sur le Même. C'est donc à partir du Soi qu'il cherche à transformer autrui. Or, sa force d'altération est d'autant plus forte qu'elle réclame la parole littéraire (c'est d'ailleurs l'enjeu fondamental de cette thèse) comme seule voi(x)e de sortie. Dans l'impossibilité d'interroger toutes les figures du huis clos, la prison et le camp de concentration ont été choisis afin de comprendre les différentes logiques inhérentes aux liens entre la littérature et l'enfermement. Dans l'espace même où la parole est censée perdre sa liberté, il arrive qu'elle remplisse les conditions lui permettant de développer sa force de représentation, voire son pouvoir de subversion. C'est ce paradoxe sous-jacent au rapport entre le huis clos et la parole littéraire que cette thèse vise à mettre en lumière. L'œuvre du marquis de Sade servira ici de point de repère. Alors qu'il était incarcéré, l'auteur des *Cent vingt journées de Sodome* n'a jamais cessé d'écrire afin de libérer l'imaginaire, et ce, jusqu'à toucher les limites de la représentation. Par la suite, cette recherche étudie les stratégies discursives auxquelles fait appel la parole littéraire dans le but de représenter la prison et le camp de concentration dans la fiction romanesque (Camus, Puig, Nothomb, Littell). Aussi ce travail entend-il déterminer les conditions de possibilité des paroles carcérales (Arenas, Liscano, Gagnon) et concentrationnaires (Wiesel, Semprún, Gray) dans la littérature contemporaine.

INTRODUCTION

Le huis clos et ses enjeux

Le huis clos, en tant que phénomène architectural, se découvre comme un espace replié sur lui-même. Il s'agit d'un haut lieu d'intensité où toutes les *ouvertures* débouchent sur le Même. Or, sa force d'altération est d'autant plus active qu'elle réclame l'écrit sur l'Autre¹ comme seule voie de sortie. Dans cette perspective, il s'avère pertinent d'en souligner le caractère oxymorique. Formé du mot *huis* issu du bas latin *ustium* qui veut dire « entrée, ouverture² » et du terme *clos*, qui renvoie, bien entendu, à quelque chose qui est fermé, la locution *huis clos* postule, à la base, un espace pourvu d'*ouvertures fermées*. Le huis clos se révèle donc un espace limité par des frontières physiques visant la privation de la liberté, car *toutes les portes sont fermées*. Par extension, il désigne ce qui est hors du regard d'autrui, ce qui doit demeurer secret. L'enfermement sera ainsi sa première condition de possibilité. Le huis clos apparaît, dans ce contexte, comme un phénomène protéiforme. Dans l'impossibilité d'en étudier toutes les figures, cette thèse en privilégie deux : la prison et le camp de concentration.

Le concept de prison renvoie ici à un huis clos concret (entouré de murs flanqués de barbelés) destiné à punir les contrevenants. Selon Corinne Rostaing, « [l]a prison désigne un lieu de détention matérialisé par un espace fermé et une organisation bureaucratique. C'est la prison-institution [...], c'est-à-dire un ensemble de pratiques sociales organisant de manière stable la détention de personnes³ ». La prison – qu'elle s'appelle bagne, maison

¹ Afin d'éviter toute ambiguïté, je précise que le concept d'« Autre », bien qu'écrit avec une majuscule, ne se réfère pas ici à celui développé par la psychanalyse lacanienne.

² Paul Robert, *Le Robert : dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004, vol. 2, p. 1752.

³ Corinne Rostaing, *La relation carcérale : identités et rapports sociaux dans les prisons de femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le lien social », 1997, p. 4.

centrale, maison d'arrêt, maison de correction, colonie pénitentiaire ou pénitencier – s'avère un établissement clos doté d'une double visée : punir dans l'optique de réformer afin d'empêcher la récidive⁴. La prison vise donc l'*altération* du sujet. En le privant de sa liberté, de son identité et de son intimité, elle opère la transformation du sujet face à la Loi. Confrontant le prisonnier à autant de pertes, la prison fait de lui un Autre.

Quant au camp de concentration, il cherche la dégradation du prisonnier dans l'exercice d'un excès de pouvoir. Dans sa forme extrême, il s'avère un lieu d'extermination pure et simple. La distinction entre camp de concentration et camp d'extermination s'établit principalement en fonction de leurs visées respectives. Le camp de concentration regroupe en un point central des populations entières, considérées par le régime en place comme ennemis, en fonction de motifs généraux (religieux, politiques, raciaux, linguistiques) et sans aucune procédure juridique afin de les soumettre au travail forcé (souvent dans des conditions précaires) sans qu'il ne puisse en tirer quelque bénéfice personnel. Il s'agit là d'une entreprise qui, tout en misant sur la production matérielle et économique, vise l'avilissement et l'assujettissement de l'Autre. Lorsque le prisonnier est considéré inapte au travail et qu'il n'est plus en mesure d'accomplir les tâches physiquement difficiles qui lui sont imposées, il est éliminé.

En revanche, le camp d'extermination (se trouvant toujours en dehors du territoire allemand) est sous-tendu par une volonté d'anéantissement de l'être. Il s'agit d'un lieu clos destiné à l'exécution massive des sujets. Il ne cherche donc pas à exploiter autrui mais à l'exterminer, à le détruire, et ce, souvent dès son arrivée. C'est d'ailleurs ce que les nazis ont instauré durant la Deuxième Guerre mondiale en déportant des millions d'individus de tout acabit dans des lieux fermés d'où il n'y avait souvent qu'une seule issue possible : la

⁴ Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

cheminée du crématoire. Dans cette perspective, un camp d'extermination peut s'avérer un camp de concentration, mais un camp de concentration n'est pas forcément un camp d'extermination. En effet, contrairement à Buchenwald (Allemagne), les camps d'Auschwitz-Birkenau et de Treblinka (Pologne) étaient munis de chambres à gaz destinés éliminer ceux qui ne correspondaient pas aux critères de la race aryenne (les femmes et les enfants en premier), mais ils abritaient aussi des prisonniers auxquels on assignait quotidiennement diverses tâches physiques.

Or, si l'on admet la déportation comme la forme la plus radicale de migration, l'affirmation de Stuart Hall – « *Migration is a one way trip. There is no "home" to go back to*⁵ » – ne pourrait être mieux appliquée qu'au contexte des camps de concentration nazis. La déportation est un voyage à sens unique, car il n'y a pas de retour au bercail possible. Ce rejet de l'Autre à grande échelle finit d'ailleurs par faire du camp de concentration nazi un lieu d'*ostracisation*. Une logique résiduelle s'y met alors en branle. Le camp devient pour la doctrine nazie une sorte de fosse d'aisances où sont rejetés tous ceux qui ne se conforment pas à ses critères de sélection. Être juif, homosexuel, criminel de droit commun, dissident politique, prostitué, vagabond, voleur, tzigane, Témoin de Jéhovah ou immigrant sont autant de raisons d'être *jetés* dans l'un de ces dépotoirs. Le rapport de sujet à sujet y fait place à la *poubellisation* de l'Autre; la « poubellisation » désigne ici « la réduction d'autrui au statut d'ordure afin de le recycler dans un circuit de plaisir monologique⁶ ». La condition de possibilité du plaisir nazi présupposerait donc la poubellisation d'autrui, c'est-à-dire la séparation radicale entre le soldat nazi comme sujet

⁵ Stuart Hall, « Minimal Selves », *Identity : the Real Me. Post-Modernism and the Question of Identity*, dir. L. Appignanesi, n° 6, London, Institute of Contemporary Arts, 1987, p. 44. C'est moi qui traduis : « La migration est un voyage à sens unique. Il n'existe pas de "chez-soi" où l'on puisse retourner. »

⁶ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 94.

souverain et le déporté en tant que résidu d'une entreprise d'exploitation humaine. Le camp de concentration constitue donc, en ce sens, le paradigme de l'enfermement puisqu'il vise à la fois l'avilissement de l'Autre et son élimination.

Le double paradoxe sous-jacent aux paroles carcérales et concentrationnaires

Le rapport entre le huis clos et la littérature est de l'ordre d'un double paradoxe. D'une part, dans l'espace même où le sujet est censé perdre sa liberté, il remplit les conditions permettant de développer sa force de représentation. *Re-présenter*, dans ce contexte précis, veut dire convoquer, faire advenir quelque chose qui n'est plus là : « Toute représentation donne à voir sensiblement une absence et en même temps elle est une exhibition d'une présence⁷. » En d'autres mots, la représentation est un dispositif permettant la mise en place d'un second regard; elle relève de l'impossibilité d'évoquer autrui autrement que par la perte. D'autre part, en réactivant cette force que le huis clos est censé enlever au prisonnier, la parole littéraire y subvertit la *norme*⁸. Il peut ainsi s'avérer que la représentation du huis clos dans la littérature contemporaine dévoile des savoirs qui relèvent du non-dit. Il s'agira donc de montrer en quoi la *re-présentation* de l'interdit opère dans une logique transgressive. Composé du préfixe latin *trans-* qui veut dire « à travers », et du radical *gradi* qui signifie « marcher », le terme « transgression » désigne l'action de « passer de l'autre côté, traverser », « dépasser », puis « enfreindre⁹ ». Or, d'un point de vue étymologique, « transgresser », c'est, à bien des égards, emprunter des chemins de

⁷ Jean-Pierre Cotten et *al.*, *La représentation et ses crises*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », 2001, p. 7.

⁸ Cette dernière est ici considérée comme ce lieu qui efface la différence et représente le Même comme seul et unique point de repère.

⁹ Paul Robert, *op. cit.*, vol. 3, p. 3892.

traverse. Quant à la subversion, elle opère à un tout autre niveau. Le mot « subversion » est issu du bas latin *subversio* qui veut dire « renversement, destruction¹⁰ » de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues. Or, bien qu'on ait parfois tendance à confondre ces deux termes parce qu'ils renvoient à une sorte de rupture de l'ordre (donc de désordre), ils ne sont pas équivalents. En fait, c'est sous le poids du regard d'autrui que la transgression devient subversion. En l'absence de l'Autre, la subversion ne peut opérer.

Cette thèse établira ainsi une comparaison entre la représentation de la prison et celle du camp de concentration dans la fiction romanesque afin de découvrir les stratégies discursives auxquelles a recours la parole littéraire pour représenter ces deux types de huis clos. Aussi comparera-t-elle la représentation du huis clos dans la fiction et celle qui émane de récits testimoniaux¹¹. On peut alors poser l'hypothèse que la notion d'*écriture carcérale* et celle d'*écriture concentrationnaire* seraient à même d'expliquer le lien complexe et fondamental entre le fantasme et la littérature. Plus particulièrement, la *parole carcérale* témoignerait, d'une façon générale, de la représentation d'une expérience individuelle de la prison. Dans la mesure où elle opère à l'intérieur du huis clos, elle semble sous-tendue par une fonction cathartique¹² grâce à laquelle le sujet tente de se libérer et de se réparer tout à la fois. Dans cette perspective, l'œuvre de Sade peut être considérée comme le paradigme d'une écriture du fantasme en prison. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, dans ce contexte précis, elle servira de point de repère. Ayant passé près de la moitié de son existence derrière les barreaux, où il a rédigé la plus grande partie de son œuvre, Sade – à l'ombre des Lumières – ouvre la voie à une littérature doublement subversive : non

¹⁰ *Ibid.*, p. 3671.

¹¹ Indépendamment des enjeux politiques et esthétiques, cette thèse tient compte de la dimension littéraire de tous ces récits-là.

¹² Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

seulement a-t-il eu recours à la parole romanesque pour représenter ses fantasmes, mais aussi les a-t-il « libérés » alors qu'il était lui-même incarcéré. Aussi importe-t-il de souligner que les espaces clos abondent dans l'œuvre du divin marquis, notamment dans *La philosophie dans le boudoir* (1795) et dans *Les cent vingt journées de Sodome* (1904). Quant à la *parole concentrationnaire*, elle témoignerait également d'une expérience personnelle du camp de concentration, mais sa visée serait surtout collective. Écrite *a posteriori*, elle chercherait à faire en sorte que l'Holocauste ou la Shoah¹³ ne soient pas oubliés et qu'un tel événement ne se reproduise jamais. Les paroles « carcérales » et « concentrationnaires » pourraient alors être considérées comme des « littératures de l'exiguïté¹⁴ », non pas face aux cultures dominantes comme le suggère François Paré dans le cadre de la littérature franco-ontarienne, mais plutôt par rapport à l'espace restreint (prison, camp de concentration) d'où elles émergent. Autrement dit, c'est parce qu'elles sont issues d'un espace contraignant que les littératures carcérales et concentrationnaires pourraient ainsi être rattachées à ce concept. Elles le seraient du même coup en ce qu'elles s'inscrivent – en fonction des enjeux qu'elles représentent – dans une marginalité discursive.

Les paroles testimoniales du corpus étudié dans les chapitres quatre et cinq constituent ainsi des récits autobiographiques et non pas des autobiographies, car elles ne

¹³ Tout comme Alain Goldschläger, j'évite d'utiliser le mot « Holocauste » en raison de son étymologie qui renvoie au sacrifice religieux dans lequel la victime expiatoire est entièrement consumée par le feu. Le terme « Holocauste » est formé de l'étymon grec ecclésiastique *holokauston* (de *holos*) qui veut dire « entier » et de *kauston* qui signifie « allumer, faire brûler », correspondant ainsi au terme hébraïque *'ōlāh* qui désigne ce sacrifice. Après la Deuxième Guerre mondiale, il est devenu usuel d'utiliser le terme « holocauste » pour désigner le génocide des Juifs par les nazis. Dans ce contexte, le mot perd son sens de sacrifice d'expiation pour désigner une extermination barbare et la notion de rachat devient difficile à concevoir. C'est pourquoi il m'apparaît plus approprié d'avoir recours au terme hébreu « Shoah » qui veut dire « anéantissement ». Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 19/20, 1996, p. 261.

¹⁴ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992.

respectent pas tous les critères du « pacte autobiographique » développé par Philippe Lejeune. Selon lui, l'autobiographie est un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*¹⁵ ». Cette définition ne correspond pas au concept de paroles carcérales et concentrationnaires tel qu'il est compris dans cette thèse. Une écriture carcérale ou concentrationnaire peut s'avérer une autobiographie, mais pas de façon systématique. En effet, les paroles carcérales comme les paroles concentrationnaires partagent un certain nombre de caractéristiques avec l'autobiographie – telle que définie par Lejeune –, à commencer par le fait que ce sont des récits qui renvoient généralement à un événement vécu par l'auteur. Par ailleurs, les paroles carcérales et concentrationnaires ne sont pas toujours rédigées en prose comme le suggère Lejeune au sujet de l'autobiographie. Bien que ce soit le cas de tous les textes pris en charge dans les deux derniers chapitres de la thèse, des paroles poétiques comme celles de Paul Celan ou de Charlotte Delbo pourraient également être comprises dans cette définition. De plus, même si l'accent est parfois mis sur la « vie individuelle » du sujet qui raconte, la parole carcérale ou concentrationnaire ne tend pas, contrairement à l'autobiographie, à reconstituer l'histoire d'une personnalité. Quoique cela puisse s'avérer le cas (notamment chez Reinaldo Arenas), les paroles carcérales et concentrationnaires sont ponctuelles : elles cherchent à témoigner d'une expérience particulière marquée par le huis clos. Ces écritures ne racontent pas l'« existence » du sujet qui écrit, mais un épisode bien précis de celle-ci. Si, dans l'autobiographie, l'identité de l'auteur se réfère à une personne réelle, c'est aussi généralement le cas pour la parole carcérale ou concentrationnaire. Toutefois, au niveau onomastique, il y a parfois quelques divergences étant donné que la graphie des prénoms

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

des auteurs diffère légèrement de celle des narrateurs. C'est notamment le cas de Jorge Semprún qui, dans *L'écriture ou la vie*, met en scène un protagoniste-écrivain prénommé « Georges » et d'Elie Wiesel qui nomme son personnage principal « Eliezer », le diminutif étant alors strictement réservé à l'auteur. En somme, les paroles carcérales et concentrationnaires empruntent plusieurs traits à l'autobiographie, mais elles ne remplissent pas forcément les conditions indiquées dans la définition donnée par Lejeune. Ce ne sont donc pas des concepts équivalents.

Or, afin de mettre en relief le rapport entre le huis clos et la littérature en perspective, il m'apparaît impossible de l'aborder à partir d'une seule approche méthodologique. L'analyse des œuvres du corpus permettra avant tout de comparer les différentes stratégies discursives auxquelles fait appel la parole littéraire pour représenter le huis clos. Dans cette perspective, la théorie de Roland Barthes¹⁶ sur le concept de la représentation et celle de Michel Foucault¹⁷ concernant la notion d'*épistémè* viendront soutenir ma réflexion, voire l'éclairer. La prison et le camp de concentration recèlent un certain nombre de savoirs que la littérature parvient à révéler, pour ainsi dire. Les œuvres littéraires qui en émergent touchent aux limites de la représentation, car elles s'inscrivent dans le temps et dans une linéarité (propre au langage) qui n'est pas celle du réel. Bien que les récits carcéraux et concentrationnaires découvrent des savoirs propres à ces espaces clos, selon Barthes, il est impossible de procéder à un dévoilement intégral de ces univers-là, car le phénomène du réel échappe à la représentation. Donc, la prison et le camp de concentration se rapprocheraient de quelque chose qui est de l'ordre de l'irreprésentable.

¹⁶ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978.

¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

J'aurai également recours à la phénoménologie sartrienne¹⁸ qui met en perspective les concepts de choix et de liberté soulevés par les écritures carcérales et concentrationnaires. La phénoménologie, en tant que méthode d'analyse et de compréhension du réel, permet à Sartre de passer en revue des enjeux aussi importants que la relation à autrui au cœur de la présente thèse. Enfin, mes réflexions s'appuieront sur la problématique du stéréotype dans la mesure où il joue un rôle crucial au sein des écritures de l'enfermement. En emprisonnant le sujet dans des images prêtes à l'emploi, il constitue un agent réducteur de la liberté de représentation. Le stéréotype pourrait, en ce sens, être envisagé comme une « prison » du langage.

Études sur le huis clos

Les ouvrages consacrés à la prison et au camp de concentration sont nombreux. En effet, depuis la Deuxième Guerre mondiale en gros, plusieurs chercheurs se sont intéressés à l'enfermement carcéral ou concentrationnaire tels qu'Eugen Kogon (1947), Jacques Léauté (1968), Michel Foucault (1975), Frank Chalk et Kurt Jonassohn (1990), Jacques-Guy Petit (1990), Michael Pollak (1990), Tzvetan Todorov (1991), Corinne Rostaing (1997), Cécile Bertrand-Dagenbach, Alain Chauvot, Michel Matter et Jean-Marie Salamito (1999), Michelle Perrot (2001), Nicole Castan et André Zysberg (2002), Jean-Claude Vimont (2004) et Annette Wieviorka (2006)¹⁹. Par contre, beaucoup moins nombreux sont

¹⁸ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1943.

¹⁹ Eugen Kogon, *L'État SS : le système des camps de concentration allemands*, Paris, Éd. de la jeune Parque, 1993 [1947]; Jacques Léauté, *Les prisons*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968; Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; Frank Chalk et Kurt Jonassohn, *The History and Sociology of Genocide : Analyses and Case Studies*, New Haven & London, Yale University Press, 1990; Jacques-Guy Petit, *Ces peines obscures : la prison pénale en France (1780-1875)*, Paris, Fayard,

ceux qui se sont penchés sur l'aspect littéraire du phénomène. Jusqu'à présent, le rapport entre l'écriture et le huis clos a donné lieu à quelques ouvrages de référence axés essentiellement sur la représentation de la prison dans la littérature des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. C'est le cas des études de Victor Brombert (1975), de John Bender (1987), de Mary Anne Frese Witt (1985), de Marthe Guimier Mayenc (1989) et de Jacques Berchtold (2000)²⁰. Il existe également d'innombrables analyses – surtout des articles – sur les œuvres du corpus à l'étude qui donnent lieu à une réflexion sur la prison, mais, à ma connaissance, aucune d'entre elles n'interroge le rapport paradoxal entre le huis clos et la parole littéraire.

Sauf la thèse de doctorat d'Andrew John Sobanet (2001)²¹ portant sur quatre romans français (*Les hommes dans la prison* de Victor Serge, *Miracle de la rose* de Jean Genet, *La cavale* d'Albertine Sarrazin et *Prison* de François Bon)²² et le collectif dirigé par Jean Bessière et Judit Maár intitulé *Écriture emprisonnée* (2007)²³, aucune étude ne propose une réflexion approfondie du concept d'« écriture carcérale ». En revanche, les études sur la « littérature concentrationnaire » abondent, bien qu'elles visent

1990; Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991; Corinne Rostaing, *La relation carcérale : identités et rapports sociaux dans les prisons de femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; Cécile Bertrand-Dagenbach et al., *Carcer : prison et privation de liberté dans l'Antiquité classique*, Paris, De Boccard, 1999; Michelle Perrot, *Les ombres de l'histoire : crime et châtiment au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2001; Nicole Castan et André Zysberg, *Histoire des galères, bagnes et prisons en France de l'Ancien Régime*, Toulouse, Privat, 2002; Jean-Claude Vimont, *La prison : à l'ombre des hauts murs*, Paris, Gallimard, 2004; Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, New York/London, Ithaca/Cornell University Press, 2006.

²⁰ Respectivement : *La prison romantique : essai sur l'imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975; *Imagining the Penitentiary : Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1987; *Existential Prisons : Captivity in Mid-Twentieth-Century French Literature*, Durham, Duke University Press, 1985; « Prison vécue : prisons imaginées au XIX^e siècle », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 1989; *Les prisons du roman (XVII^e – XVIII^e siècle) : lectures plurielles et intertextuelles de Guzman d'Alfarache à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000.

²¹ Andrew John Sobanet, « Carceral Realities : Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction », thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, 2001.

²² Respectivement : Victor Serge, *Les hommes dans la prison*, Paris, Rieder, 1930; Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1946; Albertine Sarrazin, *La cavale*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965; François Bon, *Prison*, Paris, Verdier, 1997.

²³ Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *Écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, Cahiers de la Nouvelle Europe, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007.

essentiellement à mettre en relief l'aspect testimonial du phénomène. Une grande quantité d'articles sont ainsi consacrés à l'analyse discursive des œuvres publiées par les écrivains-témoins dont il est impossible de faire ici un inventaire complet. Cependant, et aussi surprenant que cela paraisse, peu de monographies se penchent sur cette littérature bien particulière afin d'en dégager les principales caractéristiques. C'est du moins ce que proposent les ouvrages de Cynthia Haft (1973), Lawrence L. Langer (1975), Maurice Blanchot (1980), Sem Dresden (1991), Sangbin Lee (1994), Alain Parrau (1995), Anny Dayan Rosenman (2007) et Sabine Sellam (2008)²⁴. Trois volumes collectifs y sont également consacrés : *The Second World War in Fiction* (1984), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage* (1995) et *La pensée et les hommes. La Shoah : témoignage impossible* (1998)²⁵. S'il n'existe pas encore, à ma connaissance, une définition détaillée du concept d'« écriture carcérale », par contre, celui d'« écriture concentrationnaire » a été étudié dans une plus large mesure tel qu'en témoigne l'ouvrage d'Alain Parrau, *Écrire les camps*²⁶, sans toutefois qu'il parvienne à en dégager toutes les spécificités.

²⁴ Respectivement : *The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature*, Paris, Mouton, 1973; *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1975; *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980; *Extermination et littérature : les récits de la Shoah*, Paris, Nathan, 1991; « Écrire l'univers concentrationnaire : la littérature et les camps », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III, 1994; *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995; *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 2007; *L'écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance*, Paris, Publibook, 2008.

²⁵ Holger Klein et al. (dir.), *The Second World War in Fiction*, London, Macmillan, 1984; Vincent Engel (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Lettres romanes, 1995; Alain Goldschläger et Jacques Lemaire (dir.), *La pensée et les hommes. La Shoah : témoignage impossible*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1998.

²⁶ Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.

De la fiction au témoignage : présentation du corpus

Au cours des siècles, nombreux sont les prisonniers (en grande majorité des hommes) qui ont écrit leur séjour en prison ou dans un camp de concentration, favorisant souvent la poésie au détriment du roman. Dans cette thèse, sont privilégiés non seulement des fictions romanesques où le huis clos constitue un enjeu central, mais aussi des récits d'auteurs qui ont fait l'expérience de l'enfermement et dans lesquels la représentation du huis clos joue un rôle majeur. Le choix des œuvres du corpus, pouvant, *a priori*, paraître éclaté à la fois dans le temps et l'espace, est établi en fonction d'une logique bien précise. Quoique la notion de « contemporanéité » puisse se prêter à discussion, elle fait référence dans cette thèse à tout ce qui s'est produit à partir du début de la Deuxième Guerre mondiale. Les dix œuvres prises en charge dans le présent corpus sont considérées « contemporaines » dans la mesure où elles ont été publiées entre 1942 et 2006, c'est-à-dire soit pendant ou après le génocide hitlérien. Pour ce qui est du concept d'espace, il est au cœur de la sélection des œuvres du corpus. En fait, il s'avère pertinent de recourir à des œuvres dont la représentation de la prison ou du camp de concentration diffère d'un texte à l'autre. Aussi faut-il préciser que les œuvres étudiées ne seront pas traitées dans une perspective chronologique, mais plutôt en fonction du type de récit auquel elles appartiennent (fictionnel ou testimonial). Un corpus en trois catégories sera ainsi établi.

D'abord, il s'agira d'analyser, dans le chapitre III, la représentation du huis clos dans des romans dont les auteurs n'ont pas fait l'expérience de l'enfermement. Ni Manuel Puig ni Albert Camus n'ont connu la prison. Pourtant, l'univers carcéral joue un rôle de taille dans leur œuvre. C'est dans cette optique précise qu'on été choisis, dans la première partie de ce chapitre, *L'étranger* (1942) d'Albert Camus et *Le baiser de la femme-araignée* (1976) de Manuel Puig. Dans *L'étranger*, le personnage principal, Meursault, est enfermé

dans une prison à Alger (Algérie) et dans *Le baiser de la femme-araignée*, Molina (un homosexuel) raconte à son compagnon de cellule, Valentín (un guérillero), des films pour tuer le temps tandis qu'ils sont emprisonnés à Buenos Aires (en Argentine). Dans la deuxième partie de ce chapitre, sont analysés deux romans d'auteurs n'ayant jamais séjourné dans un camp de concentration nazi mais dont la représentation de ce huis clos y apparaît comme une figure centrale. C'est le cas d'*Acide sulfurique* (1995) d'Amélie Nothomb qui transforme allégoriquement le plateau de tournage d'une émission de télé-réalité en camp de concentration et des *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell qui met en scène un protagoniste-narrateur (Maximilien dit Max Aue) qui raconte son expérience de bourreau dans différents camps de concentration durant la Deuxième Guerre mondiale (en Russie, en Pologne, en Allemagne, en France et en Italie) alors que, la plupart du temps, les paroles testimoniales ne donnent la parole qu'aux victimes. En ce sens, l'écriture du récipiendaire du Prix Goncourt 2006 semblerait relever le défi de la « métatopique²⁷ ». C'est dire qu'en donnant la voix à celui qui sévit plutôt qu'à celui qui subit, le roman de Littell remettrait en question la représentation du discours testimonial tel qu'il est pratiqué par les survivants de la Shoah.

Ensuite, cette thèse se penchera, dans le chapitre IV, sur la parole concentrationnaire, c'est-à-dire sur les œuvres d'auteurs ayant fait l'expérience du camp de concentration nazi et dans lesquelles se lit un profond désir de témoigner et, par conséquent, de représenter l'univers concentrationnaire. Bien que cette thèse ne se penche pas vraiment sur la question du partage entre la parole testimoniale et un discours de fiction, on reconnaît néanmoins, comme le suggère David Caron, qu'il y a là un enjeu important :

²⁷ Cf. Daniel Castillo Durante, *op. cit.*

On peut se demander jusqu'à quel point la fiction est totalement absente du témoignage, dans quelle mesure le récit des faits historiques n'est jamais vraiment et seulement cela. Parce que jamais rien de tel n'avait été narré auparavant, raconter l'univers concentrationnaire et l'extermination, ou même simplement en parler, semble requérir pour le moins une mise en question profonde de ce que cela signifie de raconter, qu'il s'agisse de faits ou bien d'une histoire. En fin de compte, une forme narrative qui ferait justice à l'événement n'est-elle pas à inventer? [...] un tel débat sur la forme à donner au témoignage dépasse déjà la stricte limite du fait historique brut et relève du travail de création après-coup, c'est-à-dire qu'on le veuille ou non, d'un travail qui s'apparente à la fiction [...] ²⁸.

Ainsi, trois récits feront l'objet d'une analyse discursive approfondie. J'étudierai tout d'abord *La nuit* (1958) d'Elie Wiesel, rescapé des camps de concentration d'Auschwitz-Birkenau et de Buchenwald. Après avoir gardé le silence pendant plus de dix ans, Wiesel publie son premier témoignage rédigé en yiddish. Le manuscrit original comptant très exactement huit cent soixante-deux pages, et dont il n'existe que trois exemplaires, sera alors considérablement réduit, de sorte que lorsqu'il paraîtra en 1956 à Buenos Aires sous le titre *Un di Velt hot gesvign* (*Et le monde se taisait*), il n'en possédera plus que deux cent quarante-cinq. Il faudra cependant attendre deux ans de plus pour voir apparaître la version française de l'œuvre qui se révélera encore plus synthétique que la précédente. En effet, lorsqu'Elie Wiesel fait la rencontre de François Mauriac en 1955, ce dernier l'incite à témoigner en français de son expérience dans les camps d'Auschwitz et de Buchenwald et s'engage personnellement à lui trouver un éditeur. En 1957, l'auteur de *Thérèse Desqueroix* annonce à Wiesel que Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, publiera *La nuit* sous certaines conditions. Le récit devra être élagué et le titre raccourci ²⁹. Ainsi, la version définitive en français ne comptera plus que cent soixante-dix-huit pages ³⁰.

²⁸ David Caron, « Deux récits, deux exigences : *Les jours de notre mort* de David Rousset et *La nuit* d'Elie Wiesel », *Nottingham French Studies*, vol. 36, n° 2, p. 72.

²⁹ Pour une lecture comparatiste de ces deux œuvres, se référer à l'article de Naomi Seidman, « Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage », *Jewish social Studies*, vol. 3, n° 1, 1996, p. 1-19.

³⁰ Elie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer : mémoires*, Paris, Seuil, 1994, p. 409.

C'est d'ailleurs ce récit, dont Mauriac signera la préface, qui lancera la carrière littéraire de Wiesel. À la suite de la publication de *La nuit*, ce dernier écrira plus de trente ouvrages, dont des romans, des essais, des pièces de théâtre, des portraits bibliques et rabbiniques ainsi que des mémoires. Aux nombreux doctorats honorifiques et prix littéraires qui lui seront décernés³¹, vient s'ajouter en 1986 celui du Prix Nobel de la Paix en reconnaissance de ses activités humanitaires. « Écrire Auschwitz » aura donc marqué la carrière de cet écrivain juif devenu un véritable symbole de la littérature des camps. Quant à Jorge Semprún, il n'a pas lui non plus travaillé dans l'urgence; « il s'est donné tout le temps de retrouver sa voix, de découvrir sa voie, après sa libération de Buchenwald³² ». Dix-huit ans après avoir tenté d'oublier sa déportation dans ce camp de concentration, l'auteur d'origine espagnole – qui rédige la plupart de ses œuvres en français³³ – prend enfin la plume pour écrire son expérience concentrationnaire. C'est ainsi qu'en 1963, son premier roman autobiographique, *Le grand voyage*, voit le jour. Le récit met en scène un narrateur entassé avec cent dix-neuf autres passagers dans un wagon de marchandises à destination de

³¹ Le prix Rivarol et *The National Jewish Book Council Award* (1964) pour *La ville de la chance*, le prix Médicis (1968) pour *Le mendiant de Jérusalem*, le prix Livre inter (1980) ainsi que le prix des Bibliothécaires (1981) pour *Le testament d'un poète juif assassiné*, le grand Prix du roman de la Ville de Paris (1983) pour *Le cinquième fils*. En 1966, il est le premier lauréat du *Jewish Heritage Award for Excellence in Literature* décerné par l'organisme *B'nai B'rith*. Katherine Annette Lagrandeur, « Poétique de la perte dans l'œuvre autobiographique d'Elie Wiesel », thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, Département d'études françaises, 2002, p. 5.

³² Pierre Mertens, « Ils ont nommé l'innommable », *Le Magazine Littéraire*, « La littérature et les camps : de Primo Levi à Jorge Semprún », n° 438, janvier 2005, p. 30.

³³ Jorge Semprún a rédigé seulement deux de ses œuvres dans sa langue maternelle, soient un roman (*Viente años y un día*, 2003) et *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977). Le deuxième volet de cette autobiographie fut d'abord écrit en français (*Federico Sanchez vous salue bien*, 1993), puis traduit en espagnol (*Federico Sánchez se despide de ustedes*, 1993) par les soins de l'auteur : « Autant que l'espagnol, en effet, le français était ma langue maternelle. Elle l'était devenue, du moins. Je n'avais pas choisi le lieu de ma naissance, le terreau matriciel de ma langue originnaire. [...] Je n'avais donc pas choisi mes origines, ni ma langue maternelle. Ou plutôt, j'en avais choisi une, le français. On me dira que j'y avais été contraint par les circonstances de l'exil, du déracinement. Ce n'est vrai qu'en partie, en toute petite partie. [...] Pour ma part, j'avais choisi le français, langue de l'exil, comme une autre langue maternelle, originnaire. Je m'étais choisi de nouvelles origines. J'avais fait de l'exil une patrie. En somme, je n'avais plus vraiment de langue maternelle. Ou alors en avais-je deux, ce qui est une situation délicate du point de vue des filiations, on en conviendra. Avoir deux mères, comme avoir deux patries, ça ne simplifie pas vraiment la vie. » Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 352-353.

Buchenwald. Pendant le trajet, il fait la rencontre d'un voyageur avec qui il échangera des réflexions sur les différentes étapes de sa vie : la guerre civile espagnole, la Résistance, la Libération et le retour en France. *L'écriture ou la vie* (1994) est néanmoins privilégié dans cette thèse parce que cette œuvre ne s'arrête pas au seuil du camp : elle transgresse les limites de Buchenwald en mettant en scène un narrateur qui témoigne de son quotidien dans ce lieu de production où il fut enfermé en raison de son activisme politique au sein du Parti communiste d'Espagne (PCE). Ce roman est susceptible d'éclairer le phénomène concentrationnaire dans son rapport avec la littérature. Enfin, *Au nom de nous les miens* (1971) de Martin Gray – écrivain juif franco-américain d'origine polonaise, né sous le nom de Mietek Grayewski – viendra également illustrer le concept d'écriture concentrationnaire à partir d'une perspective qui n'est pas seulement celle du camp, mais du ghetto. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, les Juifs n'ont pas tous été envoyés directement dans les camps. Certains d'entre eux furent d'abord emprisonnés à l'intérieur d'un quartier de la ville où ils habitaient. Bien qu'Elie Wiesel fit également l'expérience du ghetto, celui de Sighet en Transylvanie, son récit ne met pas l'accent, comme celui de Martin Gray, sur ce huis clos à ciel ouvert. Dans *Au nom de tous les miens*, Gray raconte (avec la collaboration de Max Gallo) ce qu'il a vécu dans le ghetto de Varsovie avant d'être confiné au camp d'extermination de Treblinka d'où il s'est évadé. Sa mère et ses frères, n'ayant pas eu cette chance, ont été gazés dès leur arrivée. Une fois en « liberté », Martin Gray s'est empressé de retourner à Varsovie où il a retrouvé son père avant que ce dernier ne soit assassiné sous ses yeux. À la fin de la guerre, il alla rejoindre sa grand-mère à New York où il entreprit de se reconstruire une nouvelle vie dans une ville dont il ne connaissait ni la langue ni les codes socioculturels. Puis, en 1970, son épouse Dina et ses quatre enfants perdirent la vie dans un incendie dans le sud de la France. Au bord du suicide, Gray demanda à Max Gallo

de l'aider à rédiger le témoignage de toutes ses pertes auxquelles il fut confronté jusque-là. En somme, les trois récits étudiés dans ce chapitre n'ont pas été choisis en fonction de la période de production (telle que proposée par Alain Goldschläger³⁴) à laquelle ils appartiennent, mais plutôt en fonction du lieu qu'ils représentent et dont ils sont issus. Ces textes représentent donc des camps de concentration nazis différents, ce qui permet de donner une vision panoptique du phénomène. Il s'agit ainsi du camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau (Pologne) dans le récit de Wiesel, du camp de concentration de Buchenwald (Allemagne) dans celui de Semprún et du camp d'extermination de Treblinka (Pologne) dans celui de Martin Gray mais aussi, faut-il le mentionner, du ghetto de Varsovie où se déroule la plus grande partie de l'histoire.

C'est également en fonction de cette même logique qu'ont été sélectionnés les textes analysés dans le cinquième et dernier chapitre de la thèse consacré à la parole carcérale dans le contexte des Amériques (Cuba, Uruguay et Québec). Au-delà de l'enjeu linguistique de la francophonie, il m'apparaît important de privilégier un espace, qui nous concerne de près, celui des Amériques. Ainsi, ma recherche compte aborder, à partir de la traduction française du récit de l'écrivain cubain Reinaldo Arenas, *Avant la nuit* (1992)³⁵, la problématique de l'enfermement politique dans un contexte qui n'est pas celui de la Deuxième Guerre mondiale comme en témoignent les paroles concentrationnaires d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún et de Martin Gray. Ainsi, le narrateur du récit d'Arenas est emprisonné dans diverses institutions carcérales d'État (*District Flores, Castillo del Morro*)

³⁴ Selon Alain Gold schläger, il existe trois vagues de production des récits testimoniaux de la Deuxième Guerre mondiale : 1945-1952; 1952-1979; 1979 à aujourd'hui. Alain Goldschläger, « The Duty of Memory and the Reading of Testimonies », dans Peter M. Daly et al. (dir.), *Building History : The Shoah in Art, Memory, and Myth*, Peter Lang, New York, 2001, p. 109-123.

³⁵ Le titre original en espagnol est : *Antes que anochezca*. Ce roman est, par ailleurs, étudié ici dans sa traduction française réalisée par Liliane Hasson en 1992. Un film a également été réalisé par Julian Schnabel à partir de ce livre : *Before Night Falls*, États-Unis, Fine line Features, 2000.

à La Havane durant la révolution cubaine. Aussi est-il intéressant de souligner que l'île de Cuba devient également, à bien des égards, une véritable prison à ciel ouvert pour bien des Cubains dans les années 1960 et 1970. Dans le *Fourgon des fous* (2001) de Carlos Liscano – étudié ici dans sa traduction française également –, le narrateur raconte son expérience dans un cachot de Montevideo, la capitale de l'Uruguay, où il fut captif pendant treize ans. Le 27 mai 1972, Liscano, alors âgé de vingt-trois ans, est arrêté chez lui par des militaires. On le conduit en prison où il est torturé comme des milliers d'autres détenus à l'époque. C'est pourtant durant ces années de détention qu'il deviendra écrivain. Il se rendra compte que l'isolement auquel il est confiné lui permet d'établir une relation privilégiée avec les mots qui deviendront, au fil du temps, de véritables compagnons de cellule. Lorsqu'il est enfin libéré le 14 mars 1985, il s'exile en Suède pendant onze années au cours desquelles il pratiquera les métiers de traducteur, de journaliste, d'enseignant et d'écrivain. Il publiera un récit, *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), un recueil de poésie, *¿Estarás no más cargada de futuro?* (1989), et trois romans : *La mansión del tirano* (1992), *Memoria de la guerra reciente* (1993) et *El camino a Itaca* (1994)³⁶. Enfin, *Lettres de prison* (2002) de la Québécoise Marie Gagnon met en scène une narratrice, ex-héroïne manquée, emprisonnée à la maison Tanguay à Montréal et au pénitencier de Joliette au Québec pour errance et vol à l'étalage. Rédigé en milieu carcéral, comme sa première œuvre, *Bienvenue dans mon cauchemar*³⁷, ce livre découvre une représentation de la déchéance sociale de la narratrice, ex-héroïne manquée ayant été incarcérée pour errance et vol à l'étalage. Emprisonnée pendant près de cinq ans à des intervalles irréguliers à la Maison Tanguay à Montréal et au

³⁶ À l'exception du recueil de poésie qui n'a pas fait l'objet d'une traduction en français, les autres ouvrages publiés par Carlos Liscano ont été traduits : *La Route d'Ithaque* (Paris, Belfond, 2003), *Le rapporteur et autres récits* (Paris, 10/18, 2005), *Souvenirs de la guerre récente* (Paris, Belfond, 2007), *L'impunité des bourreaux : l'affaire Gelman* (Paris, Borin éditeur, 2007),

³⁷ Marie Gagnon, *Bienvenue dans mon cauchemar*, Montréal, VLB éditeur, 1997.

Pénitencier de Joliette, Marie Gagnon témoigne dans son récit épistolaire de cette expérience en vase clos ayant fait d'elle une écrivaine.

Il importe également de souligner l'intérêt et la pertinence d'étudier dans le corpus des œuvres d'auteurs latino-américains qui n'ont jamais écrit en français (l'Argentin Manuel Puig, le Cubain Reinaldo Arenas et l'Uruguayen Carlos Liscano). En fait, l'inclusion de textes d'abord rédigés en espagnol, mais étudiés ici dans leur traduction française, se justifie dans la mesure où elle ajoute à la thèse une dimension interaméricaine du huis clos, et plus particulièrement de la prison, dans son rapport au littéraire. En effet, *Le baiser de la femme-araignée* (au niveau de la fiction) éclaire le concept de la représentation de la prison dans la littérature contemporaine dans la mesure où il illustre comment l'enferment carcéral peut, paradoxalement, devenir un lieu de projection de l'imaginaire, c'est-à-dire un lieu de « liberté ». En fait, la cellule dans laquelle les personnages sont enfermés se transforme en une véritable salle de cinéma, permettant aux personnages de « s'évader » de la prison, le temps d'une narration. Quant à *Avant la nuit* et au *Fourgon des fous* (au niveau du témoignage), ce sont des récits mettant en scène des narrateurs-prisonniers qui se donnent comme objet de rendre compte de leur expérience de la prison dans un contexte politique en Amérique latine, rendant possible une certaine comparaison avec la prison vécue dans le contexte nord-américain (tel que représenté, par exemple, chez Marie Gagnon).

Enfin, au-delà de l'aspect testimonial, cathartique, polémique, dénonciateur, subversif et littéraire, il y a aussi une dimension symbolique rattachée au phénomène du huis clos qu'il sera intéressant d'interroger. Le huis clos est investi dans les œuvres du corpus comme un lieu surdéterminé par des *topoi*, des lieux communs, dont celui de l'enfer. En effet, l'*enfer-mement* que présupposent la prison et le camp de concentration y est

souvent représenté comme une métaphore de l'Enfer – en particulier celui de la *Divine Comédie* de Dante – qui se veut « à la fois celui du paganisme et celui des chrétiens, avec ses ombres et ses damnés, ses cerbères et ses démons, ses marécages ténébreux et ses exhalaisons méphitiques³⁸ ». C'est comme si l'*infernium*, omniprésent dans les textes étudiés, pouvait aussi se lire à la manière d'un symbole de la déchéance sociale, de la misère, de la violence et de la mort. Les romans et les récits étudiés sembleraient ici représenter, d'une façon générale, le huis clos comme un « théâtre de la cruauté³⁹ », un lieu à la fois redouté (qui ne risque l'enfermement?) et redoutable, le « pire » qui puisse arriver.

³⁸ Jean-Pierre Cavaillé, « Écrire de la prison et sur la prison sous l'Ancien Régime », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007, p. 55.

³⁹ Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968.

CHAPITRE PREMIER

Perspectives généalogiques : vers une archéologie des savoirs sur l'enfermement

*Un des plus ardents désirs de l'homme c'est d'être libre :
la perte de sa liberté sera le premier caractère de sa peine.*

Louis-Michel LE PELETIER DE SAINT-FARGEAU,
Rapport sur le Code pénal, 23 mai 1791

*L'obscur nuit carcérale noie les lieux,
masque les visages, engloutit les vies.
Écrire l'histoire des prisons, c'est modestement
tenter de la dissiper pour les faire exister,
les rendre visibles dans une cité qui
voudrait les oublier, tout en les construisant.
Michelle PERROT, *Les ombres de l'histoire**

Afin d'établir quelques perspectives d'interprétation concernant le phénomène de l'enfermement, il importe avant tout d'en dégager la généalogie¹. Bien que la reconstitution de l'histoire de l'emprisonnement dépasse largement les principes et les objectifs de cette thèse consacrée à la parole littéraire, il m'apparaît essentiel d'en interroger les fondements afin de parvenir à une meilleure compréhension de la problématique. À cette fin, l'histoire, la sociologie et la philosophie (essentiellement sous la forme de la phénoménologie sartrienne) constituent des outils d'analyse importants. C'est à partir de ces différentes

¹ Le concept de généalogie mis en circulation par Nietzsche (*La généalogie de la morale*, 1887) est repris par Foucault dans une perspective épistémologique. D'un point de vue foucaultien, cette notion de généalogie permettra ici de mettre en relief et de mieux de comprendre les savoirs se dégageant du huis clos. Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

approches que ce chapitre tentera d'établir une sorte d'archéologie des savoirs² sur l'enfermement.

De l'exclusion à l'enfermement

Si Victor Brombert affirme que « la prison n'est pas dans la nature³ », le concept d'enfermement qui la sous-tend relève d'une logique similaire dans la mesure où il est, lui aussi, de l'ordre d'un phénomène non naturel. Quoique dans le règne animal, l'exclusion soit instinctivement pratiquée, il n'existe pas de bête ayant pris l'habitude d'enfermer ses congénères. D'un point de vue phénoménologique, cette propension à vouloir mettre un sujet en un lieu d'où il est impossible de sortir serait le propre de l'être humain. En effet, « toute société, dès qu'elle atteint un certain degré de développement, ne résiste pas au besoin d'édifier les enceintes qui privent de liberté une fraction de ses membres⁴ ». C'est dire que l'enfermement est une condition de possibilité de l'affirmation de la société dans sa cohésion. Tchekhov, dans une de ses nouvelles⁵, va même jusqu'à suggérer que la société s'affirme par l'enfermement.

Ce phénomène de mise à l'écart remonte d'ailleurs à des temps anciens. Déjà chez les peuples du néolithique, l'habitude de capturer l'animal vivant et de le retenir dans un enclos en attendant l'heure où on allait l'offrir en sacrifice est bien ancrée dans les us et coutumes. C'est également à cette époque qu'on découvre les vertus de la domestication;

² J'ai préféré pluraliser la notion de « savoir » afin de donner à la réflexion de Michel Foucault davantage de portée épistémologique.

³ Victor Brombert, *La prison romantique : essai sur l'imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 12.

⁴ Jacques Léauté, *Les prisons*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1968, p. 5.

⁵ Anton Tchekhov, « La salle n° 6 », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 [1892], vol. III, p. 39-100.

on comprend alors qu'il est possible de récupérer la force de travail de l'animal pour subvenir à ses propres besoins⁶.

Quant aux Hébreux, ils « je[ttent] les individus qu'ils [veulent] lapider ou vendre comme esclaves, dans des citernes asséchées⁷ ». Par conséquent, ils deviennent les premiers êtres humains non seulement à enfermer d'autres êtres humains, mais à exercer sur eux la privation de liberté dans une visée répressive. Cette attitude s'avère du reste une source d'inspiration pour d'autres peuples anciens.

Bien que l'incarcération soit un phénomène plutôt rare dans l'Antiquité classique parce qu'on préfère exclure de la cité pendant un certain nombre d'années ceux qui sont inopportuns, les Grecs possèdent des espaces destinés à enfermer ceux qui présentent une menace contre le pouvoir en place. C'est notamment le cas de Socrate. Condamné par Anytos, Mélitos et Lycon pour impiété et corruption de la jeunesse, le père de la philosophie occidentale séjourne pendant son procès dans une de ces abris pénitentiaires rudimentaires avant d'être contraint d'y boire la ciguë. La prison du philosophe grec est, en fait, aménagée dans une cavité rocheuse, semblable à un tombeau, devant laquelle on a apposé une grille de fer⁸. Au demeurant, Platon raconte dans *Phédon* (le dernier des cinq dialogues consacrés à la condamnation de son maître à penser⁹) la mort de Socrate en ces lieux où ce dernier doit avaler lui-même le breuvage qui va l'asphyxier; une méthode disciplinaire qui, en éliminant la figure du bourreau, s'éloigne du meurtre pour se rapprocher du suicide obligé. Il se trouve, de surcroît, que cette pratique culturelle n'est pas exclusive à la Grèce antique.

⁶ Marthe Guimier Mayenc, « Prison vécue : prisons imaginées au XIX^e siècle », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 1989, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ Pour une image représentant la prison de Socrate, se reporter à l'Annexe I.

⁹ Les cinq dialogues autour de la condamnation de Socrate rédigés par Platon sont : *Théétète*, *Euthyphron*, *Apologie de Socrate*, *Criton* et *Phédon*.

À Rome, il arrive « qu'on notifie officiellement à un sujet gênant l'ordre de mourir, ordre que la victime exécut[e] de sa propre main, dans sa propre maison¹⁰ ». Par ailleurs, les Grecs imaginent un autre type de prison aménagée dans des carrières de pierres désaffectées. C'est dans les Latomies de Syracuse, qui serviront de catacombes, d'hypogées et même d'habitations troglodytiques à l'époque byzantine, que les Athéniens sont enfermés après l'échec de l'expédition en Sicile en 413 avant J.-C.; plus tard, Verrès¹¹ y emprisonnera aussi des Romains. La plus célèbre de ces cavités est sans doute l'Oreille de Denys de Syracuse. Selon la légende, cette « oreille » forgée dans la pierre aurait servi à Denys l'Ancien, tyran de l'Antiquité grecque, pour écouter les propos tenus par les prisonniers de la grotte¹². Ainsi, les Carthaginois comme les Romains imitent le savoir-faire des Grecs pour enfermer les plus rebelles d'entre eux. Comme le soutient Marthe Guimier Mayenc : « À Carthage ou à Rome, on enferm[e] les soldats ou les esclaves révoltés. Il [est] question de sécurité, non de châtement¹³. » À l'époque de l'Empire romain, la prison n'est donc pas un lieu de peine et de réparation; elle est l'antichambre de la mort : un espace agonistique¹⁴ à partir duquel se développerait une certaine connaissance du monde. Le jeu et la lutte (agonie) que présuppose la claustration seraient, dans ce contexte, des conditions de possibilité de la libération de savoirs scellés. Or, chez les Romains, les citoyens de la classe sociale supérieure peuvent donner leur parole et se cloîtrer chez eux en attendant leur châtement. Cependant, la plupart des sujets fautifs doivent *attendre* leur jugement dans la plus ancienne prison de Rome, achevée en 386 av. J.-C., sous le règne d'Ancus Martius. Construite au centre de la ville, Tullianum, rebaptisée Mamertine au

¹⁰ Marthe Guimier Mayenc, *op. cit.*, p. 33.

¹¹ Homme d'État romain, propréteur de Sicile.

¹² Pour une image représentant l'Oreille de Denys de Syracuse, se référer à l'Annexe II.

¹³ Marthe Guimier Mayenc, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴ Le terme « agonistique » est issu du grec *âgôn* qui veut dire « jeu » et « lutte » tout à la fois.

Moyen Âge, « domin[e] le Forum afin d’inspirer l’effroi¹⁵ ». C’est dans cette prison souterraine que sont d’ailleurs incarcérés et exécutés par strangulation Jugurtha et Vercingétorix. Quant à Cicéron, il déjoue la conjuration de Catilina et fait exécuter ses complices. Les premières structures destinées à l’enfermement (humain ou animal) se rattachent ainsi à une logique du *lieu de passage*.

L’émergence de la prison comme lieu de passage : horizon épistémologique

De manière générale, sous l’Ancien Régime, l’économie des peines se limite principalement aux supplices corporels dont la roue, le gibet, le pilori, le carcan, le fouet, le fer rouge, le bûcher et la potence constituent les principaux instruments. À ces sanctions disciplinaires s’ajoutent, plus rarement, des peines de nature morale. Alors que certains sujets sont condamnés à l’exclusion sociale par bannissement ou par condamnation aux galères, d’autres, des fonctionnaires surtout, ne sont forcés que de porter le blâme ou de faire amende honorable, c’est-à-dire de reconnaître leurs torts et de demander pardon. Ainsi, « la justice criminelle de la France d’Ancien Régime ignor[e] la peine de prison¹⁶ ». Ce qu’on avait jusqu’alors appelé *prison* ne consiste qu’en un lieu de passage. Véritable antichambre, elle sert pour les repris de justice d’espace de garde et de sûreté, mais aussi de lieu de transition entre la liberté et la punition dont la mort et le bagne s’avèrent les deux seules issues. Si l’enfermement s’est progressivement imposé comme châtiment unique, il a pendant des siècles côtoyé celui des supplices. Plutôt que de se substituer aux peines dites

¹⁵ Alain Chauvot, « Introduction » dans Alain Chauvot *et al.* (dir.), *Carcer : prison et privation de liberté dans l’Antiquité classique*, Actes du colloque de Strasbourg, Paris, De Boccard, 1999, p. 4.

¹⁶ André Zysberg, « Les galères de France de 1660 à 1748 : une institution pénitentiaire sous l’Ancien Régime », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bagne et l’histoire*, Genève, Librairie des Méridiens, coll. « Déviance et société », 1984, p. 69.

« corporelles », la prison, alors moins punitive que préventive¹⁷, sert d'accessoire : « Que ce soit en attente d'abjuration, d'aveu, de décision princière ou de procédure judiciaire, le cachot ou la geôle ont été de tout temps le principe architectural qui permettait au pouvoir de garder le prisonnier à sa disposition, sans autre souci que celui de le garder vivant¹⁸. » C'est seulement *en attendant* le moment de son exécution que le sujet se trouve derrière les barreaux. Autrement dit, la prison est la « salle d'attente des supplices en place publique¹⁹ » puisque le détenu n'y fait qu'un bref séjour, avant de se *donner en spectacle* pour la dernière fois. Le condamné soumet alors son corps à une pratique culturelle qui pose le « pire » (la mort en tant qu'instabilité majeure) comme condition de possibilité de l'expiation de la faute. Dans cette perspective, la prison peut être pensée comme un passage obligé :

La peine de prison, cette façon de gérer la délinquance et la marginalité, est une invention de notre modernité. Si ses racines plongent dans le Moyen Âge (Prison de l'Inquisition, oubliettes des seigneurs), si elles s'annoncent dans les galères et les maisons de force de l'Ancien Régime, elle se développe au Siècle des Lumières et ne devient la base de la pénalité, en France, que pendant la Révolution²⁰.

Les périodes de détention, devenant de plus en plus longues, ouvrent, notamment au XVIII^e siècle²¹, la voie à l'émergence de savoirs jusque-là interdits. C'est ce qui permet, à l'aube du deuxième millénaire, de considérer encore la prison comme un lieu de passage. Bien que les détenus y séjournent en général plus longtemps parce que la prison est devenue la peine

¹⁷ Nicole Castan, « Le régime des prisons au XVIII^e siècle », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *op.cit.*, p. 31.

¹⁸ Christian Demonchy, « L'architecture des prisons modèles françaises », dans Philippe Artières *et al.* (dir.), *Gouverner, enfermer : la prison, modèle indépassable?*, Paris, Presses de sciences, 2004, p. 273.

¹⁹ Marthe Guimier Mayenc, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ Jacques-Guy Petit, *Ces peines obscures : la prison pénale en France (1780-1875)*, Paris, Fayard, 1990, p. 9.

²¹ La Conciergerie fut l'ancien Palais royal des rois de France du X^e au XIV^e siècle. En 1392, l'édifice est converti en prison d'État. Durant la Révolution, soit entre 1773 et 1794, il accueille plus de deux mille sept cents prisonniers condamnés à mort. La plupart d'entre eux n'y séjournent que quelques jours avant de se faire exécuter. Mais certains, plus célèbres, y sont incarcérés plus longtemps avant de subir le même sort. C'est, entre autres, le cas d'André Chénier, de Philippe d'Orléans, des Girondins, de la comtesse du Barry, d'Antoine Lavoisier, d'Élisabeth de France, de Maximilien Robespierre et de la reine Marie-Antoinette d'Autriche.

en tant que telle, ils y sont toujours en transit, en attente de quelque chose ou de quelqu'un qui leur donnera accès à une certaine forme de liberté. Pris dans un entre-deux qui ne leur appartient pas – et qui ne leur appartiendra jamais du reste –, l'art apparaît souvent pour les détenus comme un moyen de s'approprier l'espace hôte²². Ainsi, les « prisonniers » sont des « passeurs²³ » de ce qu'on pourrait appeler des « savoirs de l'intérieur »; là où le huis clos découvre son statut épistémologique semblerait se manifester une certaine forme de transgression.

L'image du passeur aiderait ainsi à établir le rapport entre le huis clos et la littérature. Comme celui qui franchit clandestinement les frontières en échappant à la surveillance des douanes pour *faire passer* quelques substances et objets illicites (drogue, arme à feu, etc.), l'écrivain-prisonnier transgresse les limites du carcéral en représentant l'univers de la prison, cet espace lointain et inaccessible (*exôtikos*) pour le commun des mortels. C'est notamment le cas du marquis de Sade qui, lorsqu'il est emprisonné à Vincennes et à la Bastille, fait passer des lettres et des manuscrits, dont *L'inconstant*, achevé en 1781²⁴. Dans un contexte plus récent, Carlos Liscano, emprisonné dans les années 1970 en Uruguay à la Prison de la Liberté pour s'être allié au Mouvement de libération nationale-Tupamaros, en fait de même avec son premier roman, *Memorias de la*

²² C'est dans cette optique que de nombreux ateliers d'écriture en milieu pénitencier sont mis sur pied en France, dont « La liberté entre les lignes » animé par Michel Etivent et Serge Livrozet. De telles initiatives ont donné lieu à la publication d'un nombre assez impressionnant de recueils, parmi lesquels on trouve : *Écrivains en prison* (dir. Gabriel Audisio, Paris, Éd. Pierre Segher, 1945); *L'air du dehors : pratiques artistiques et culturelles en milieu pénitentiaire* (dir. Anne Chapoutot, Paris, Du May, 1993); *En prison : récits de vies* de Jeannette Favre (Paris, L'Harmattan, 2006); *Écrire en prison* de Jacques Garneau (Montréal, Nouvelle optique, 1985).

²³ Bien que ce concept soit, en partie, inspiré par Daniel Castillo Durante qui, dans *Les dépouilles de l'altérité* (Montréal, XYZ éditeur, 2004), conçoit l'image du passeur comme la clef de voûte de « la connaissance et [de] la réalisation de soi-même » (p. 21) dans le cadre d'une relation agonistique, je vois le passeur comme une figure du déplacement permettant d'établir des passerelles essentiellement épistémologiques entre le huis clos et la littérature.

²⁴ Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France, 2004 [1989], p. 315.

guerra reciente (1993)²⁵. Un codétenu s'apprêtant à être libéré propose au narrateur-prisonnier de faire sortir ses textes qu'il avait minutieusement collés sur les parois internes d'une guitare. Sous le régime castriste, plusieurs écrits de Reinaldo Arenas connaissent un sort semblable. Tandis que l'écrivain est emprisonné à La Havane, des amis l'aident à faire publier certains de ses manuscrits en France, dont un essai sur la réalité cubaine, *Necesidad de libertad* (1986); un recueil de cinq pièces de théâtre expérimental, *Persecución* (1986); et trois romans : *Celestino antes del alba* (1973), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982) et *Otra vez el mar* (1982)²⁶. Mais le fait de faire passer des manuscrits à des fins de publication ne suffit pas à faire du détenu un passeur. Afin que l'écriture, par sa force de représentation, rende compte de son lieu de naissance, il lui faut dévoiler une épistémologie en conséquence. C'est dire que la parole carcérale, pour s'affranchir de l'espace qui la contraint, doit entrer dans une agonistique de reconnaissance orientée vers l'extérieur. Le prisonnier en tant que passeur met l'accent sur le déplacement auquel doit consentir l'Autre (le sujet en liberté) afin que soit mis en branle un processus de transferts culturels. Toute une gamme de savoirs y transitent : ceux que le nouveau prisonnier apporte avec lui, ceux qu'il acquiert dès son arrivée en prison, ceux qu'il s'y approprie et ceux qu'il transmet (consciemment ou non) à sa sortie des murs. La prison assure ainsi un renouvellement constant et perpétuel de ces savoirs. L'espace carcéral est assujetti à une certaine forme de perméabilité faisant de la prison un lieu de recyclage épistémologique où les transferts opèrent. Elle est un haut lieu d'intensités où sont non seulement échangés mais récupérés des connaissances et des savoir-faire qui relèvent souvent de la transgression. Il s'y développe un véritable commerce, une sorte de libre-échange où l'écrivain-prisonnier

²⁵ Ce roman a fait l'objet d'une traduction en français : *Souvenirs de la guerre récente* (Paris, Belfond, 2006).

²⁶ Ces trois romans de Reinaldo Arenas ont été traduits en français : *Le puits*, *Le palais des très blanches mofettes*, et *Encore une fois la mer*. Cf. Reinaldo Arenas, *Avant la nuit*, Paris, Julliard, 1992, p. 8.

gagne à se libérer grâce à l'écriture. En écrivant, le détenu déverrouillerait des savoirs qui permettraient à autrui de comprendre, ou du moins, d'apprendre à apprivoiser un univers, à bien des égards, étranger, voire exotique – dans le sens où Victor Segalen l'entend²⁷ –, malgré la proximité physique des lieux. C'est donc en ce sens que le prisonnier peut être considéré comme un passeur.

De l'Ancien Régime à la naissance de la prison pénale

Entre le Moyen Âge et le début du XVIII^e siècle, de nombreuses constructions servent de lieux de détention. Faute de posséder des architectures destinées strictement à punir, sanctionner et réformer les contrevenants, des « prisons » sont aménagées dans des châteaux, des forteresses militaires, des dépôts de mendicité, des maisons de force, des hôpitaux généraux (tels que Bicêtre [1634] et la Salpêtrière [1684]) mais aussi dans des églises, des couvents et des monastères (comme c'est le cas à Eysses, à Embrun, à Fontevreault, à Clairvaux et au Mont-Saint-Michel)²⁸. Ainsi, selon les besoins du moment, on transforme un lieu fermé (et parfois même sacré) en espace punitif. C'est dans cette perspective que le Moyen Âge connaît les « oubliettes » : il s'agit de faire tomber ceux dont on souhaite se débarrasser dans des fosses (couvertes d'une trappe basculante) et de les y « oublier » pendant des jours, voire des semaines. Le XVI^e siècle fait, quant à lui,

²⁷ Cf. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

²⁸ Après la dissolution de la communauté religieuse durant la Révolution et jusqu'en 1863, l'abbaye du Mont-Saint-Michel fut utilisée comme prison. Les détenus étaient ainsi doublement coupés du reste du monde; à la fois exilés (sur une île de 3,97 km², d'une moyenne de 57 m de hauteur, à environ 500 km de Paris) et enfermés dans de minuscules sombres cellules (moins de deux mètres carrés), ils ne pouvaient accéder à la liberté que d'un point de vue imaginaire. Je m'empresse de souligner ici qu'insularité et emprisonnement ont dans l'histoire souvent été reliés. La prison d'Alcatraz érigée dans la baie de San Francisco aux États-Unis en est un exemple. Celle-ci a également été réaménagée en site touristique, comme le Mont-Saint-Michel d'ailleurs.

apparaître les *culs de fosse* qui deviendront, au XVII^e siècle, des culs-de-basse-fosse, consistant en des cachots souterrains dans lesquels on jette les indésirables. D'où l'expression populaire au XVIII^e siècle, « être au trou ». Au fond – c'est le cas de le dire –, le huis clos est à cette époque un espace polyvalent, caractéristique qui a pratiquement disparu des sociétés occidentales contemporaines. La plupart des lieux sont désormais restreints à des fonctions uniques : la prison ne sert qu'à punir et à réformer ceux qui ont transgressé la Loi²⁹.

Au XVIII^e siècle, les lettres de cachet – dont l'abolition est sanctionnée par l'Assemblée nationale en mars 1790, soit quelques mois avant l'instauration du premier Code pénal – s'avèrent un moyen grâce auquel les familles évitent qu'un des leurs, soupçonné d'entrave à la justice, ne porte préjudice à l'honneur de la famille en subissant les conséquences du châtement. Cette pratique, comme le rappelle Michel Foucault, touche alors toutes les couches de la société :

Les lettres de cachet n'étaient nullement réservées à l'usage royal et à la haute aristocratie. Mais, à partir de la fin du XVII^e siècle, deux institutions corrélatives et à peu près simultanées se développent. Le quadrillage policier des grandes villes d'une part, avec commissaires par quartiers, inspecteurs, mouchards qui courent les rues, font arrêter les prostituées, les homosexuels, etc. D'autre part et en même temps, ces lettres de cachet, qui étaient de pratique absolument générale et par lesquelles n'importe qui pouvait demander, non pas au ministre, bien sûr, mais au commissaire de quartier, de faire arrêter et d'enfermer...³⁰

Incarcéré pendant plus du tiers de sa vie³¹ à des intervalles irréguliers, Sade en est d'ailleurs victime. À plusieurs reprises, il est emprisonné en raison des lettres de cachet –

²⁹ J'ai opté pour la majuscule concernant le terme « Loi », car elle me semble mettre en valeur le caractère juridique, symbolique et réel, presque au sens lacanien, du concept.

³⁰ Michel Foucault, « Enfermement, psychiatrie, prison. Dialogue avec Michel Foucault et David Cooper », *Change : la folie encerclée*, n° 32-33, octobre 1977, p. 84-85.

³¹ Selon les calculs effectués par Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, Sade, décédé le vendredi 2 décembre 1814 à l'âge de soixante-quatorze ans, aura passé entre vingt-huit ans, neuf mois et trois semaines, et vingt-huit ans, onze mois et deux semaines en prison. *Sade moraliste : le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 113-114.

« symbole[s] même du despotisme³² » des Lumières – ordonnées par sa belle-mère, madame de Montreuil. Or, contrairement à ce que l'on pourrait croire, Sade n'est pas incarcéré principalement à cause du libertinage auquel il se livre, mais comme le suggère Gilbert Lely, en raison de la relation qu'il entretient avec sa belle-sœur, mademoiselle Anne-Prospère de Launay :

Jamais, en effet, ses prétendus crimes de Marseille ne lui eussent valu treize années d'emprisonnement à Vincennes et à la Bastille, si Mme de Montreuil ne l'avait fait arrêter pour la deuxième fois en février 1777 et maintenir au donjon par lettre de cachet, en dépit de la cassation de l'arrêt de 1772. Or, sans vouloir négliger plusieurs autres motifs, tant du fait de la présidente que de celui des ministres, il apparaît que la détention d'un gendre incestueux pouvait seule permettre à Mme de Montreuil l'espoir d'un établissement honorable pour sa fille³³.

Il est donc fort probable que cette infidélité suffit à la présidente pour maintenir le marquis sous les verrous.

Par ailleurs, il est intéressant de souligner qu'à cette époque, les emprisonnements ne sont pas régis par une jurisprudence assurant l'égalité des peines; la qualité de vie des détenus est alors établie en fonction de leurs revenus, de sorte que les prisonniers les plus fortunés de la Bastille bénéficient « parfois de chambres très élégamment parées³⁴ ». Tel est notamment le cas du marquis de Sade. La cellule qu'il occupe est regarnie en fonction de ses goûts et de ses besoins. L'ameublement modeste des lieux, constitué d'un lit de serge verte avec rideaux, d'une ou deux tables, de plusieurs chaises, de chenets, d'une pelle et de pincettes, est agrémenté de ses propres meubles. Aussi obtient-il la permission d'accrocher « aux murailles nues de longues et brillantes tentures³⁵ ». Durant sa détention au fort de Miolans, il est également permis à Sade de déterminer, avec l'aide du cantinier,

³² Nicole Castan et André Zysberg, *Histoire des galères, bagnes et prisons en France de l'Ancien Régime*, Toulouse, Privat, coll. « Hommes et communautés », 2002, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 155.

³⁴ Frantz Funck-Breton, *Légendes et archives de la Bastille*, 10^e éd., Paris, Librairie Hachette, 1921, p. 60.

³⁵ *Ibid.*

le menu de ses repas³⁶. De tels privilèges sont strictement réservés aux prisonniers de distinction. Les plus pauvres doivent se contenter de la paille comme dortoir. C'est alors qu'une première génération de philanthropes est chargée d'améliorer les conditions d'hygiène dans les « prisons », contribuant de ce fait à réduire – un tant soit peu – le fossé entre les classes sociales³⁷.

Il faut néanmoins attendre 1791 avant que ne soit promulgué le premier Code pénal en France. Louis-Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, dans son discours du 30 mai, propose de remplacer la peine capitale par une peine d'emprisonnement longue et pénible. Il invoque alors une série d'arguments contre la peine de mort, tels que l'extinction de l'effet du remords, l'endurcissement possible des mœurs à la vue du sang et l'impossibilité de réparer les erreurs de la justice³⁸. Le même jour, Robespierre tient des propos similaires en soulevant, lui aussi, l'argument de l'erreur judiciaire³⁹. À la suite de ces débats, les constituants « systématisent le recours à la privation de liberté – la prison – comme la peine principale du droit commun⁴⁰ ». La naissance de la prison pénale vient du coup sonner le glas de la diversité punitive en supprimant tous les supplices corporels. Plutôt que d'imposer un châtiment corporel qui diffère d'un condamné à l'autre, avec la prison, cette « pénalité uniforme et grise⁴¹ », on abolit l'hétérogénéité du système tout en réduisant le coefficient de théâtralité : « [...] de manière que si j'ai trahi mon pays, on m'enferme; si

³⁶ Gilbert Lely, *op. cit.*, p. 190.

³⁷ Jean-Claude Vimont, *La prison : à l'ombre des hauts murs*, Paris, Gallimard, coll. « Histoire », 2004, p. 14-15.

³⁸ Louis-Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, *Archives parlementaires : règne de Louis XVI (1787-1860)*, Paris, Dumont, 1875-1889, vol. XXVI, p. 328.

³⁹ « Écoutez la voix de la justice et de la raison; elle vous crie que les jugements humains ne sont jamais assez certains pour que la société puisse donner la mort à un homme condamné par d'autres hommes sujets à l'erreur. Eussiez-vous imaginé l'ordre judiciaire le plus parfait, eussiez-vous trouvé les juges les plus intègres et les plus éclairés, il restera toujours quelque place à l'erreur ou à la prévention. » Maximilien de Robespierre, *Archives parlementaires : règne de Louis XVI (1787-1860)*, *op. cit.*, p. 623.

⁴⁰ Jean-Claude Vimont, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 137.

j'ai tué mon père, on m'enferme; tous les délits imaginables sont punis de la manière la plus uniforme. Il me semble voir un médecin qui pour tous les maux a le même remède⁴². » Seule la durée de détention varie en fonction de la nature de l'acte commis. Cette simplification conduit le système pénal à une uniformisation qui gomme la possibilité qu'il puisse exister d'autres sanctions que celle de la prison⁴³. Inspirés par la pensée de Le Peletier de Saint-Fargeau (selon laquelle « il faut des rapports exacts entre la nature du délit et la nature de la punition⁴⁴ »), les constituants procèdent alors à une réforme des lieux d'enfermement de façon qu'à chaque crime corresponde son espace : les prévenus sont enfermés dans des maisons d'arrêt, les criminels dans des maisons de justice et les condamnés dans des prisons proprement dites. En adoptant une telle philosophie, Le Peletier veut faire de la prison pénale « l'espace et le temps du rachat social, le purgatoire des égarés, une nécessité provisoire, en attendant que l'école de la République ainsi que des lois justes et égales pour tous [...] rendent caduques les institutions répressives⁴⁵ ». En somme, l'initiative du député de la noblesse aux états généraux repose sur une vision de la prison qui relève d'un principe de transition. L'image du purgatoire – lieu de passage d'après la doctrine catholique où les âmes des justes expient leurs péchés

⁴² Jean-Baptiste-Charles Chabroud, *Archives parlementaires : règne de Louis XVI (1787-1860)*, *op. cit.*, p. 618.

⁴³ La plupart des sociétés contemporaines ont aboli ce mode punitif. Selon un document publié par Amnesty International en 2009, la peine capitale est abolie en droit ou en pratique dans cent trente-neuf pays tandis qu'elle est maintenue dans cinquante-huit autres. Pour une liste complète des pays abolitionnistes et non abolitionnistes de la peine de mort, le lecteur est invité à consulter le rapport publié par Amnesty International : [<http://www.amnesty.org/fr/death-penalty/abolitionist-and-retentionist-countries>]. En ce qui concerne plus particulièrement le cas du Canada, la peine capitale y est officiellement abolie depuis le 14 juillet 1976. La dernière exécution eut lieu à la prison Don de Toronto le 11 décembre 1962. Ronald Turpin et Arthur Lucas ont été condamnés à mort pour avoir tué un policier lors d'un cambriolage. Au Québec, c'est Ernest Côté qui, le 11 mars 1960, fut le dernier exécuté. Il fallu néanmoins attendre jusqu'en 1998 pour voir disparaître l'expression de la législation canadienne. En France, c'est en 1981 que la peine capitale a été abolie. Le 17 septembre 1981, Robert Badinter présentait le projet de loi à l'Assemblée nationale et le 9 octobre de la même année, la loi fut promulguée. Si cet amendement au Code pénal semble s'être effectué très rapidement, il faut néanmoins préciser que le premier débat sur la question a été soutenu au XVIII^e siècle par Maximilien de Robespierre.

⁴⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁵ Jacques-Guy Petit, *op. cit.*, p. 9.

avant d'accéder à la vie éternelle – vient renforcer cette thèse. Ce n'est donc pas un hasard si, dans le cadre de nos sociétés postrévolutionnaires, on dit que le prisonnier doit « purger » sa peine. D'une part, le verbe « purger », emprunté au latin *purgare* qui veut dire « nettoyer », renvoie au besoin pour le détenu de se *déprendre* de tout ce qui fait obstacle à la norme, des motifs qui l'ont mené à l'emprisonnement comme des peurs et des angoisses qu'il peut y ressentir. Dans cette perspective, l'art en général – et la littérature en particulier – y découvre sa force réparatrice. D'autre part, le mot « purger » fait appel à un désir de se débarrasser de ce qui *altère*, c'est-à-dire ce qui est susceptible d'entraver le mandat premier de la prison : transformer pour réformer. En dépouillant le prisonnier de tous les symboles onomastiques, esthétiques, vestimentaires, économiques, politiques et culturels le reliant à une société qui n'existe plus dans sa nouvelle réalité, l'espace carcéral opère la transformation du sujet face à la Loi. La prison se charge donc d'altérer le sujet, de faire en sorte que celui qui y entre ne puisse pas en ressortir tel qu'il était à l'origine. Il s'agit d'une entreprise qui trouve dans la perte sa principale condition d'émergence⁴⁶. La véritable pénitence du prisonnier, héros malheureux de cette quête vouée à l'échec, serait celle de sa propre identité. Fragilisé devant celui qui le maintient dans l'anonymat d'un lieu et d'un temps où il est fait captif, le prisonnier ne peut que s'abîmer devant ses propres dépouilles. L'expression consacrée « purger sa peine » voudrait dire, dans ce contexte précis, se libérer de la coquille identitaire à partir de laquelle le « pire » s'est révélé.

La même année que Le Peletier fait l'éloge de la prison comme espace punitif, les peines perpétuelles sont abolies. La peine de mort est toutefois maintenue dans trente-deux incriminations alors que celle de déportation est instaurée pour sanctionner les récidivistes

⁴⁶ Je reviendrai de façon plus détaillée sur le concept de perte dans le chapitre suivant : « Le huis clos comme matrice de représentation ».

lors de leur second délit⁴⁷. À la veille de la Révolution, les prisons et leurs cachots deviennent des appareils de tyrannie au service du despotisme de Napoléon. La « peine de fers », consistant pour le détenu à traîner un boulet à sa cheville en accomplissant des tâches physiquement difficiles, est également créée par les constituants. Le décret du 2 octobre 1795 confie les prisons au ministère de l'Intérieur. Celui-ci propose la construction de grands centres de détention disposant d'ateliers pour les travaux forcés. Ces centres donneront lieu aux prisons pour peine appelées « maisons centrales » qui, sous le régime napoléonien en 1808, seront généralisées à l'ensemble de l'Empire. Les maisons centrales, dont la capacité maximale peut atteindre deux mille prisonniers, accueillent des peines supérieures à un an⁴⁸. Puis, le Code de 1810 rétablit les peines perpétuelles et les travaux forcés selon la logique de Thomas More, pour qui un homme qui travaille est plus rentable pour la société qu'un cadavre⁴⁹. Les prisons d'État sont alors instaurées. On pense ici au donjon de Vincennes, de même qu'aux châteaux de Ham, de Lourdes, d'If (Marseille) et de Pierre-Châtel (Ain). En l'espace de quelques années, de nombreuses prisons sont érigées et réaménagées sur le territoire français. Par exemple, en 1819, trente prisons sont construites et deux cent dix-huit établissements sont restaurés.

⁴⁷ Jean-Claude Vimont, *op. cit.*, p.16.

⁴⁸ Christian Demonchy, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁹ Pour les Utopiens dont parle Thomas More, aucune activité n'est censée être une entrave au travail : « Chacun est libre d'occuper à sa guise les heures comprises entre le travail, le sommeil et les repas – non pour les gâcher dans les excès et la paresse, mais afin que tous, libérés de leur métier, puissent s'adonner à quelque bonne occupation de leur choix. La plupart consacrent ces heures de loisir à l'étude. » (p. 68) Il en est de même de leurs esclaves. Ces derniers sont « des citoyens à qui un acte honteux a coûté la liberté; ce sont, plus souvent encore, des étrangers condamnés à mort dans leur pays à la suite d'un crime. [...] Ces esclaves sont toute leur vie tenus au travail, et de plus enchaînés, les Utopiens plus durement que les autres. » (p. 108). Ainsi, plutôt que de châtier par la mort ceux qui sont trouvés coupables d'un crime, les Utopiens les condamnent au travail afin que la société bénéficie de leur capacité de production. Dans ce cas, ce n'est pas l'État qui paie pour assurer le bien-être des détenus, mais les détenus qui sont redevables à la communauté en devant travailler pour réparer leur faute. Thomas More, *L'utopie. Le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966.

La prison moderne : espace punitif et répressif

Le XIX^e siècle en Europe représente le début du règne de la cellule⁵⁰, cette prison dans la prison, une conséquence, entre autres, de la peur de l'épidémie de choléra qui sévit au cours de l'année 1832. Alors que le supplice vise à marquer le corps, la prison veille à ce qu'on ne le touche plus, ou du moins, si peu. Le corps devient avec elle un lieu tabouisé. Les travaux forcés comme supplément punitif amalgamés à la privation de liberté ont remplacé la torture dénoncée à la fin du siècle comme un acte de barbarie⁵¹. Ainsi, « on donne congé aux vieilles anatomies punitives⁵² » de façon que, comme le postule Gabriel Bonnot de Mably, « le châtiment [...] frappe l'âme [*sic*] plutôt que le corps⁵³ ». Mais est-on pour autant entré dans l'ère du châtiment incorporel? Il appert qu'on ne peut pas imposer un châtiment purement « incorporel⁵⁴ », le corps étant le lieu dans lequel l'esprit du sujet s'enferme et duquel il ne peut être dissocié. Qu'enferme-t-on sinon un corps? La prison est une institution qui s'efforce de transformer autrui en l'enfermant. Là opère son véritable pouvoir d'altération. C'est dans ce contexte que l'étymologie du mot « prison » prend tout son sens. Le terme *prisum* (1080) est issu du latin *prehensionem*, accusatif de *prehensio*, qui désigne l'« action de prendre ». Le mot « prison » renvoie par extension à cette institution qui *prend*, qui dépouille autrui de tout ce qu'il possède : sa liberté, son identité, son intimité, son intégrité et sa dignité. Toutes ces pertes contribuent, par conséquent, à

⁵⁰ Marthe Guimier Mayenc fait un rapprochement intéressant entre la cellule de prison et l'univers des abeilles comme matrice censée opérer la transformation du prisonnier : « Les sujets enfermés dans des alvéoles identiques, les larves imparfaites, deviendront par une lente et silencieuse transformation, des insectes achevés, parfaitement adaptés à leur fonction. » (*op. cit.*, p. 29).

⁵¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 49-50.

⁵² *Ibid.*, p. 120.

⁵³ Gabriel Bonnot de Mably, *De la législation, ou Principes des loix*, Amsterdam, s.é., 1776, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23. Je mentionne au passage qu'à la question « Que serait un châtiment incorporel? » Foucault ne propose aucune réponse qui vienne appuyer la thèse de Mably.

l'altération du *pris-onnier*, de celui que la *prison* a *pris*. Bien que les conditions d'incarcération diffèrent d'un type de prison à l'autre, l'enfermement parvient toujours à marquer le corps.

Un rapport s'établit, au demeurant, entre les propos de l'abbé de Mably et ceux d'Alexis de Tocqueville, magistrat français sous la Restauration chargé par la Monarchie de Juillet d'une enquête sur le système pénitentiaire aux États-Unis. Fasciné par le spectacle de la solitude absolue auquel il fut confronté lors de son passage à Philadelphie en 1831 avec son confrère Gustave de Beaumont⁵⁵, il pose la prison comme condition d'émergence du « malheur » auquel le condamné doit être assujéti afin d'expier sa faute, faisant de la place du corps dans la pénalité une sorte d'« archaïsme⁵⁶ » :

Le détenu qui y est enfermé jouit en général d'une bonne santé, il est bien vêtu, bien nourri, bien couché, il trouve à sa portée des biens physiques qu'il n'a jamais rencontrés dans le monde, il se plaît à le reconnaître lui-même. Et cependant[,] il est profondément malheureux; le châtement tout intellectuel qui lui est infligé jette au fond de son âme une terreur plus profonde que les chaînes et les coups. N'est-ce point ainsi qu'une société éclairée et humaine doit vouloir punir? Ici la peine est en même temps la plus douce et la plus terrible qui n'ait jamais été inventée. Elle ne s'adresse qu'à l'esprit de l'homme mais elle exerce sur lui une incroyable emprise⁵⁷.

La prison telle que Tocqueville la représente s'inscrit dans une logique paradoxale. Elle est à la fois douce (car elle n'a recours ni aux chaînes ni aux coups) et cruelle (car elle interdit l'interaction des corps, rendant impossible l'établissement de tout rapport d'altérité). Jour et nuit, le condamné, isolé dans sa cellule, est affairé à un travail qui lui est imposé. Un processus de détachement s'enclenche ainsi progressivement, faisant en sorte que le détenu finit par ne plus reconnaître qu'il existe pour autrui; les biens matériels auxquels il a accès

⁵⁵ Le comte Gustave de Beaumont est procureur du roi au tribunal de Paris lorsqu'il est chargé par le gouvernement d'aller étudier le système pénitentiaire états-unien en compagnie de Tocqueville.

⁵⁶ Michelle Perrot, « Alexis de Tocqueville et les prisons », dans Jacques G. Petit, *La prison, le bagne et l'histoire*, Genève, Librairie de Méridiens, 1984, p. 107.

⁵⁷ Alexis de Tocqueville et Gustave de Beaumont, « Enquête sur le pénitencier de Philadelphie », *Système pénitentiaire aux États-Unis et de son application en France*, 3^e éd., Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1845, p. 297-310.

n'ayant d'égal au regard de l'Autre. Au modèle américain tel qu'il est défendu par Tocqueville s'oppose celui de Charles Lucas. Le système auburnien se veut un peu plus souple en obligeant les détenus à être enfermés dans leur cellule la nuit, mais en leur permettant d'en être libérés le jour, à condition que le travail dans les ateliers soit effectué en silence. Inspirées par ce modèle, les maisons centrales françaises adoptent, le 10 mai 1839, un nouveau règlement qui fait du silence la règle absolue⁵⁸. La « douceur » des peines dont s'est emparée la modernité cacherait donc une cruauté intellectuelle voulant faire croire en la possibilité de dissocier l'âme du corps. L'esprit ne fait-il pas partie intégrante du corps du plus faible roseau de la nature⁵⁹?

Cependant, la politique du « tout cellulaire⁶⁰ », comme le désigne Jean-Claude Vimont, tend à s'estomper au cours du Second Empire. Le paysage carcéral commence alors à se diversifier. Par exemple, à Paris, entre 1864 et 1867, l'architecte Vaudremer et son équipe érigent la prison de la Santé, juxtaposant un quartier cellulaire et un quartier auburnien. Au lendemain de la Semaine sanglante de 1871⁶¹, l'Assemblée nationale met en

⁵⁸ La règle du silence dans les prisons françaises fut abrogée en 1971. Il ne faut toutefois pas croire que seule la France avait adopté un tel règlement. À cette époque, les prisons canadiennes s'appliquaient, elles aussi, à le faire respecter. D'ailleurs, l'architecture des cellules dites « tambours » visait à maintenir le silence. Les plafonds de style roman permettaient à la voix de voyager plus rapidement et plus intensément à travers la prison, de sorte qu'il était facile d'identifier le moindre bruit et de sanctionner celui qui n'avait pas su s'abstenir de commentaire. Les cellules de l'ancienne prison de L'Orignal, soit la plus vieille institution pénitentiaire de l'Ontario et la deuxième plus âgée au Canada (1825-1998), de même que celles de l'ancienne prison du comté de Carleton à Ottawa, en activité de 1863 à 1972, témoignent de cette architecture. Désormais, ces lieux sont transformés en espaces touristiques; depuis 2007, l'ancienne prison de L'Orignal est ouverte aux visiteurs et l'ancienne prison du comté de Carleton est transformée en auberge de jeunesse – HI Ottawa. Seul le dernier étage de cette dernière n'a pas été réaménagé à cette fin et a conservé son apparence originale. Pour de plus amples détails, se référer aux photographies se trouvant aux Annexes III et IV.

⁵⁹ « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. » Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Larousse, coll. « Folio », 1977 [1670], vol. 1, p. 161 [Fragment 186].

⁶⁰ Jean-Claude Vimont, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ Entre le 22 et le 29 mai 1871, la Commune de Paris est mise à feu et à sang par les troupes versaillaises en réponse aux dissensions politiques et à certaines erreurs commises sur le plan économique (comme le fait de ne pas avoir nationalisé les grandes entreprises telles que la Banque de France) par le gouvernement révolutionnaire en place à Paris. En plus des nombreux otages et des monuments publics incendiés (Tuileries,

place une nouvelle commission chargée de réformer les prisons. Trois ans plus tard, le Parlement vote une loi qui décide l'emprisonnement cellulaire des prévenus et des condamnés à de courtes peines. Toutefois, cette réforme se révèle un échec; jusqu'en 1900, on assiste à la disparition de nombreux centres de détention⁶². En somme, au tournant du XX^e siècle en France, on tend à adoucir progressivement les peines jusqu'à faire disparaître les supplices, instaurant une nouvelle politique du corps où l'art de punir doit désormais « reposer sur toute une technologie de la représentation⁶³ ». Ce n'est désormais plus au corps que l'on s'en prend, mais à ce qu'il représente. Néanmoins, cet assouplissement pénal est dès lors compromis par l'invention des camps de concentration qui contribueront, au XX^e siècle, à l'un des plus grands massacres de l'histoire de l'humanité, celui du génocide hitlérien.

Le camp de concentration : une invention de la modernité tardive⁶⁴

À peine le XX^e siècle est-il entamé que le camp de concentration fait son apparition sur la scène politique internationale. Bien que ce soit à partir des stratégies mises en place par le Parti national-socialiste des ouvriers allemands (NSDAP⁶⁵) en 1933 que l'expression *camp de concentration* – désignant par euphémisme les *camps d'extermination*, aussi appelés *camps de la mort* – fait son entrée dans l'usage courant, ce sont les Anglais qui l'ont implantée dans la langue. En effet, ce syntagme, un calque de l'anglais *concentration*

Hôtel de ville), ce carnage fait plus de vingt mille morts et entraîne des milliers d'arrestations. (Paul Robert, *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, Le Robert, 2008, p. 539.)

⁶² *Ibid.*, p. 45-47.

⁶³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ Cf. Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1981.

⁶⁵ L'expression en allemand est : *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*.

camp, est d'abord employé pendant la Guerre des Boers (1899-1902) menée en Afrique du Sud par les paysans d'origine néerlandaise contre la colonisation britannique. Au cours de ce conflit, quelque neuf cents camps de concentration sont érigés afin d'héberger les réfugiés dont les fermes ont été détruites. Le camp de concentration ne porte alors pas encore la connotation péjorative qu'on lui attribue depuis la Deuxième Guerre mondiale; il s'agit uniquement d'un camp où les victimes sont *concentrées*, c'est-à-dire « réunies en un centre ». Cependant, sous les ordres du maréchal Kitchener, la plupart des camps construits sont rapidement convertis en prisons où les conditions d'insalubrité et la ration alimentaire engendrent la prolifération de maladies contagieuses et mortelles telles que la rougeole, le typhus et la dysenterie. Quant à l'expression française « camps de concentration », elle apparaît en 1916 pour désigner « un camp regroupant des populations étrangères présumées hostiles⁶⁶ ».

Toutefois, il faut préciser que si les Britanniques sont à l'origine du mot, ils n'en ont pas pour autant inventé le genre. Les premiers camps de concentration sont créés à la fin du XIX^e siècle à Cuba pendant la Guerre d'indépendance (1895-1898) contre l'Espagne et les États-Unis. Les Anglais ne tardent toutefois pas à imiter les Espagnols en s'emparant de cette « nouvelle » forme d'architecture punitive. Dès l'année suivante, ils en instaurent plusieurs pour y déporter environ vingt mille femmes et enfants en Afrique du Sud. Ainsi, à la même époque où en France on tend à abolir les exécutions publiques en s'efforçant de faire de la prison une peine plutôt qu'un espace de transition entre la condamnation et l'exécution, on invente dans les Amériques des structures carcérales d'élimination pure et simple.

⁶⁶ Paul Robert, *Le Robert : dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004, p. 599.

Vers la fin des années 1920, des camps de travaux forcés sont instaurés dans l'ancienne Union soviétique sous le régime stalinien. Leur création vise, non pas à éliminer, mais à « rééduquer » les sujets qui présentent un certain danger pour l'État communiste. Dans ces goulags⁶⁷, sont envoyés les prisonniers de droit commun, les nationalistes soviétiques, les fonctionnaires soupçonnés de révisionnisme, les politiciens de même que tous les intellectuels et les artistes susceptibles de s'insurger contre le pouvoir en place. Comme le souligne Annette Wieviorka, « les camps ne sont donc plus, pour la première fois de l'histoire, un des moyens de la répression et de l'exclusion en temps de guerre. D'autres fonctions leur sont attribuées : politiques, sociales, économiques⁶⁸ ». À partir de la prise du pouvoir par les bolcheviks, l'existence des camps de travail en Russie commence à se faire connaître, notamment grâce aux écrits de Raymond Duguet (*Un bagne en Russie rouge : Solovski, l'île de la faim, des supplices et de la mort*, 1927) et de Panaït Istrati, rédigés par Boris Souvarine (*Vers l'autre flamme : la Russie nue*, 1929)⁶⁹. Or, même si le premier livre sur le sujet date de 1927, ce n'est qu'à partir de la publication de *L'archipel du Goulag*⁷⁰ d'Alexandre Soljenitsyne en 1973, que les sociétés européennes (notamment françaises) ont décidé de prendre acte de cette entreprise.

Au fil du temps, l'expression « camp de concentration » sert à désigner des camps de nature distincte. C'est d'ailleurs ce qui fait dire à Annette Wieviorka qu'il s'agit d'une « expression erratique⁷¹ ». Bien que cette formule fasse référence à des phénomènes qui diffèrent notamment en fonction du lieu et de l'époque, elle désigne des espaces clos dont

⁶⁷ Le mot « goulag » représente l'acronyme russe *Glavnoïé Oupravlenié Lagereï* qui signifie « Direction générale des camps ».

⁶⁸ Annette Wieviorka, « L'expression "camp de concentration" au XX^e siècle », *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, n° 54, avril-juin 1997, p. 9.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁰ Alexandre Soljenitsyne, *L'archipel du goulag, 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*, Paris, Seuil, 1974 [1973].

⁷¹ Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 11.

la fonction première demeure toujours la même : « concentrer en un centre ». C'est donc parce que le camp de concentration concerne une logique *protéiforme* que sa définition n'est pas uniforme. À défaut d'avoir recours à une multiplicité de termes pour distinguer les camps nazis représentés dans les œuvres d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún et de Martin Gray, l'expression « camp de concentration » sera utilisée dans cette thèse en précisant toujours le lieu et le type de camp dont il est question (camp de travail, camp de concentration nazi, camp d'extermination) afin d'éviter toute confusion. Il en sera de même de la prison puisqu'elle se révèle aussi sous des formes multiples. Comme on le verra dans le cinquième chapitre⁷², les situations des prisonniers d'un centre de détention comme celui de la Maison Tanguay à Montréal (Québec) au début des années 2000 (*Lettres de prison* de Marie Gagnon) diffèrent à bien des égards de celles qui règnent dans les cachots de la prison de la Libertad à Montevideo (Uruguay) dans les années 1970 (*Le fourgon des fous* de Carlos Liscano) et dans le Château du Morro à La Havane (Cuba) durant la Révolution (*Avant la nuit* de Reinaldo Arenas). Il est tout aussi différent d'être déporté à Buchenwald durant l'Occupation nazie que de l'être à Auschwitz ou à Treblinka. Néanmoins, tous ces huis clos, en dépit de leurs divergences, semblent sous-tendus par une théâtralité commune.

Le huis clos comme espace de théâtralité

Contrairement à l'idée reçue posant le huis clos comme un lieu d'inaction servant à priver les êtres de liberté, il y a dans l'acte de punir par l'enfermement une théâtralité spécifique. La réflexion d'Antonin Artaud vient ici éclairer mon propos parce que sa notion de théâtre se découvre comme un huis clos dans lequel se révèlent les *savoirs cruels* du

⁷² « La parole carcérale : Reinaldo Arenas, Carlos Liscano et Marie Gagnon ».

monde. Dans *Le théâtre et son double*⁷³, Artaud met l'accent sur la dimension théâtrale de la cruauté. Pour Artaud, la cruauté est un principe s'apparentant à Éros. Elle se veut une sorte « d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer⁷⁴ ». Le concept de cruauté abordé par Artaud est nourri par la même logique contradictoire que l'érotisme dont parle Georges Bataille⁷⁵. Selon lui, il y a, dans le principe de l'« érotisme », une violence qui pousse Éros vers la démesure tandis que, dans la mort, cette violence converge vers l'anéantissement de l'être. Dans cette dynamique, Éros et Thanatos s'entrechoquent, ce qui explique en quoi la sexualité relève d'un excès de violence : « Si l'union de deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort⁷⁶. » Il en est également ainsi de la cruauté. Motivée par Éros, elle converge vers Thanatos. L'excès, autant sous la forme érotique que thanatique, mène à la transgression. Toutefois, cette dernière est souvent l'expression d'un excès, faisant pencher le sujet du côté du « Mal⁷⁷ » : tel fut le cas de Sade. Pour l'auteur des *Cent vingt journées de Sodome*, « le mouvement de l'amour, porté à l'extrême, est un mouvement de mort⁷⁸ ». La sexualité et la mort se conjuguent lorsque le désir est porté à son point culminant. D'un point de vue métaphorique, l'orgasme peut-être considéré, d'après Bataille, comme une « petite mort » : « La volupté est si proche de la dilapidation

⁷³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1964].

⁷⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁵ Georges Bataille, *L'érotisme*, 2^e éd., Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 2001.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁷ D'un point de vue lexicographique, le « Mal » (moral ou physique) se définit par rapport au Bien. Selon Hélène Bouchillou, le Bien correspond, dans une perspective classique, à « ce qui est conforme à la nature de l'homme ou comme ce que la volonté de l'homme veut naturellement ». Le « Mal » présente donc, à la base, la concrétisation d'un désir de nuisance allant à l'encontre de ce qui se voudrait être une norme. *Qu'est-ce que le mal?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, p. 7.

⁷⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 48.

ruineuse que nous appelons “petite mort” le moment de son paroxysme⁷⁹. » Mais l’union sexuelle n’est pas l’unique facteur de désordre susceptible de déranger. En s’intéressant à la cruauté en tant que phénomène théâtral, Artaud pose la prison en tant que lieu d’exorcisme. Pour lui, la prison est un texte qui appelle une certaine forme de transgression.

Aussi peut-on établir un rapport entre l’institution carcérale et le théâtre. Dans un cas comme dans l’autre, les sujets trouvés coupables sont soumis à une forme de cruauté qui se traduit différemment selon qu’elle a lieu à huis clos ou en public. Si, à l’extérieur, le condamné est exposé (avant, pendant et après son exécution) au regard d’autrui, la prison empêche le peuple de poser son regard sur lui. Le huis clos tabouise donc non seulement le sujet puni, mais le châtement lui-même. Par contre, à partir du moment où la cruauté se manifeste en dehors des frontières du carcéral, les rôles s’inversent de façon que le spectateur devienne acteur. Ainsi, l’observateur participe de son regard à la scène qui se déroule devant lui. Un autre parallélisme s’établit dès lors entre « le théâtre de la cruauté⁸⁰ » d’Artaud et le supplice vu que le spectateur incarne un rôle de premier plan :

[...] on le convoque pour assister aux expositions, aux amendes honorables; les piloris, les potences et les échafauds sont dressés sur les places publiques ou au bord des chemins; il arrive qu’on dépose pour plusieurs jours les cadavres des suppliciés bien en évidence près des lieux de leurs crimes. Il faut non seulement que les gens sachent, mais qu’ils voient de leurs yeux. Parce qu’il faut qu’ils aient peur; mais aussi parce qu’ils doivent être les témoins, comme les garants de la punition, et parce qu’ils doivent jusqu’à un certain point y prendre part. Être témoins, c’est un droit qu’ils ont et qu’ils revendiquent; un supplice caché est un supplice de privilégié, et on soupçonne alors qu’il n’a pas lieu dans toute sa sévérité. On proteste lorsque au [*sic*] dernier moment la victime est dérobée aux regards [...]. Le peuple revendique son droit à constater les supplices, et qui on supplicie. Il a droit aussi à y prendre part⁸¹.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 189-190.

⁸⁰ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 137-155 (Premier manifeste) et p. 189-198 (Second manifeste).

⁸¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 70-71.

Le peuple ne croit que ce dont il est témoin⁸². Sans cette condition d'émergence, le supplice est appelé à être contesté. En intervenant dans la pièce qui se joue en temps réel devant lui, le peuple devient le personnage principal. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'« ambigüité » du rôle du peuple auquel Foucault fait référence. Alors que le supplicié retient l'attention de la foule, faisant de lui le personnage principal de la cérémonie, le peuple, par l'intensité de son regard, devient le protagoniste. Ce renversement des rôles s'exerce à partir du moment où le regard d'autrui devient nécessaire à la mise en scène du supplice en revêtant le statut d'acteur et non plus seulement celui de spectateur : « Dans les cérémonies du supplice, le personnage principal, c'est le peuple, dont la présence réelle et immédiate est requise pour leur accomplissement. Un supplice qui aurait été connu, mais dont le déroulement aurait été secret n'aurait guère eu de sens⁸³. » Le supplice implique ainsi le regard d'autrui pour s'accomplir comme phénomène-spectacle. Sans cette condition de possibilité, la théâtralité de cette peine grave est condamnée à une impasse. Comme le souligne Jacques-Guy Petit, « la prison demeure [...] un lieu de spectacle pour la société libre, mais ce qui fait signe, ce ne sont plus les murs extérieurs, mais ce qui est caché à l'intérieur⁸⁴ ». La prison est un théâtre où tous les prisonniers sont les acteurs; ils y font leurs entrées et leurs sorties et chacun s'y transforme, s'y altère, de sorte qu'ils y jouent souvent plusieurs rôles.

⁸² Je reviendrai plus en détail sur la notion de témoignage dans le chapitre III : « Le huis clos et ses représentations littéraires : la prison et le camp de concentration ».

⁸³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁴ Jacques-Guy Petit, « Aspects de l'espace carcéral en France au XIX^e siècle », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bague et l'histoire*, Genève, Médecine et Hygiène, Librairie de Méridiens, coll. « Déviance et société », 1984, p. 167.

Stéréotype et altérité : les conditions de possibilité de l'identité carcérale

Dans l'espace carcéral, le prisonnier devient un personnage en incarnant une typologie des transgressions, car on lui attribue des étiquettes qui brouillent son identité, faisant de lui une sorte d'étranger « sans identité fixe⁸⁵ ». Si, à l'extérieur des murs, il avait un nom, une occupation, un statut social, une langue et une culture qui le définissaient, la prison lui impose un masque, une identité d'emprunt. Ce qui revient à dire que l'espace carcéral cherche à conformer le détenu à une norme qui efface sa différence.

De façon générale, le détenu est soumis à une routine rigoureuse⁸⁶ tout comme le stéréotype doit se fondre dans une structure où la répétition est la règle. C'est en puisant dans le déjà-vu que le stéréotype se concrétise. Aussi y a-t-il un rapport métaphorique pouvant s'établir entre la prison et le stéréotype dans la mesure où la prison frappe à partir de la Loi alors que le stéréotype fabrique des copies. Forgé à partir de l'élément grec *stereos* qui veut dire « solide » et du mot grec *tupos* qui signifie « frappe » (d'une matrice), le terme « stéréotype » se définit étymologiquement comme « ce qui frappe durement ». Or, d'un point de vue métaphorique, la prison, en exerçant un contrôle sur ceux qui y sont condamnés, incarne à certains égards le rôle du père, celui qui est chargé de faire régner la Loi. En d'autres mots, elle peut être considérée comme le « dur du père »; là où le *pater frappe* pour faire des copies. La prison frappe tous les détenus à partir d'un étiquetage comme le père frappe en imposant la Loi. C'est la voix du père qui résonne derrière les murs. La prison, c'est donc une parole de père : une parole à la fois restrictive, contraignante et punitive.

⁸⁵ J'emprunte cette expression à Henri Lopès, tirée de son roman *Dossier classé* (Paris, Seuil, 2002, p. 248).

⁸⁶ Je reviendrai plus en détail sur cet aspect dans le chapitre suivant : « Le huis clos comme matrice de représentation ».

Le concept de stéréotype peut également être rapproché de celui de la prison, car en enfermant le sujet dans des images prêtes à l'emploi, il constitue un agent réducteur de la liberté de représentation du sujet. Il s'agit d'un contexte où l'Autre est altéré par le stéréotype. La prison n'emprisonne pas un sujet en particulier, mais l'image stéréotypée, soumise à un processus d'anamorphose⁸⁷, qu'elle forge de lui. Le stéréotype peut en ce sens être envisagé comme « prison » du langage. Dans cette perspective, la parole carcérale, telle qu'elle sera abordée dans le dernier chapitre⁸⁸, chercherait à déstabiliser le stéréotype.

En somme, le prisonnier est soumis à une identité d'emprunt qui le ramène malgré lui à une altérité spatiotemporelle de laquelle la prison tente de l'éloigner, voire carrément de le séparer. Cette volonté de rupture entre le passé (extérieur) et le présent (intérieur) dépouille le sujet, non seulement de toute identité onomastique (à la place du nom, le numéro), mais aussi de tous les symboles vestimentaires qui le relie à une société (l'uniforme au lieu de l'habit civil). Cet abandon de toute forme de liens identitaires susceptibles d'éveiller en lui un sentiment d'appartenance autre qu'à celui du lieu carcéral oblige le détenu à revêtir un masque qui, forgé d'« unités d'emprunt⁸⁹ », fait du prisonnier un personnage dont le théâtre n'est pas ouvert au public. En privant le sujet d'un espace-temps donné, la prison le coupe de son identité originale et l'amène à en revêtir une nouvelle (et étrangère tout à la fois), une identité dite carcérale. Dépouillé de tout repère identitaire, le sujet subit une transformation qui aboutit à son anonymat. La privation de liberté constituerait donc le facteur d'*altération* par excellence où la prison, comme usine à

⁸⁷ Le concept d'anamorphose est ici inspiré de l'ouvrage de Baltrušaitis très axée sur le pictural. Cet historien de l'art appelle « perspectives dépravées » le processus de déformation opéré, au niveau de la perception, par un jeu entre la distance et l'objet représenté. Ainsi, la prison, qui est productrice d'anonymat, réalise un travail d'anamorphose dans la mesure où elle fait « disparaître » des gens en remplaçant l'identité originale du sujet par un numéro. Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphose ou perspectives dépravées*, Paris, Perrin, 1955.

⁸⁸ « La parole carcérale : Reinaldo Arenas, Carlos Liscano et Marie Gagnon ».

⁸⁹ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994.

abolir des différences, cherche à rendre méconnaissables ceux qui y sont condamnés. Ne pas (ou ne plus) être soi-même pourrait s'avérer la philosophie inhérente à la condition du prisonnier. Le huis clos serait ainsi à envisager comme un véritable projet d'altérité, car il dépouille le sujet qui y est assigné à résidence de son identité première tout en lui en forgeant une autre.

CHAPITRE II

Le huis clos comme matrice de représentation

*Le monde est couvert de prisons, du Spielberg à la Sibérie,
de Spandau au Mont-Saint-Michel, le monde est une prison.*
Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*

*All the world's a stage,
All the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts.*
William SHAKESPEARE, *As You Like It*¹

Le huis clos ou la naissance de l'art

En réfléchissant à la préhistoire, on découvre très tôt, très vite, le rapport étroit pouvant s'établir entre l'art et le huis clos. C'est au cours du paléolithique, dans la noirceur et la profondeur des grottes et des cavernes, qu'apparaissent les premières formes d'expression artistique. Les peintures et les gravures de Lascaux (France) et d'Altamira (Espagne) sont deux cavités ornées entre le Magdalénien et l'Aurignacien qui rendent compte du désir inconscient chez l'homme du paléolithique de représenter quelque chose qui relève d'une peur de tout ce qui vient de l'extérieur. Georges Bataille prétend que, pour l'homme de Lascaux, la notion d'art relevait d'un désir inconscient. Selon lui, ce que la modernité appelle art concerne avant tout le travail : « Il [l'homme des cavernes] avait ce que la préhistoire appelle une industrie, des ateliers où l'on travaillait la pierre. Mais jamais

¹ « Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Tous ont leurs entrées et leurs sorties, et chacun y joue successivement les différents rôles d'un drame en sept âges. » Cette traduction est tirée de l'édition française de la pièce *Comme il vous plaira* de William Shakespeare, dans *Pièces féeriques*, Paris, Bordas, 1948 [1599], Acte II, scène VII, p. 133.

il ne fit “œuvre d’art”. Il ne l’aurait pas su, et d’ailleurs, apparemment, jamais il n’en eut le désir². » Or, les traces laissées par ces hommes se bornent presque exclusivement à des représentations d’animaux. Sur les neuf cent quinze figures ornant les parois de la grotte de Lascaux, il n’y a qu’une seule représentation anthropomorphique. Il s’agit d’un homme à tête d’oiseau, nu et ithyphallique, frappé à mort par un bison « hérissé de fureur³ ». Toutes les autres figures représentent des bêtes qui, par leur physionomie et leur caractère, constituent une véritable menace pour le genre humain. Outre les chevaux, les félins et l’ours, ce sont des animaux cornus, parmi lesquels on trouve une licorne, un rhinocéros, des taureaux, des cerfs, des bouquetins et des bisons. Ces représentations rupestres témoignent ainsi de « l’effacement de l’homme devant l’animal⁴ ». On ne connaît rien de celui qui a peint ou gravé ces animaux sur les parois de la grotte de Lascaux sinon qu’il était effrayé et angoissé. Aucun autoportrait, aucune signature, ne viennent authentifier ces représentations graphiques que la grotte a jalousement conservées pendant des millénaires jusqu’à sa découverte en 1940 :

Que savons-nous des hommes qui ne laissèrent d’eux que ces ombres insaisissables, isolées de tout arrière-plan? Presque rien. Sinon que ces ombres sont belles, aussi belles à nos yeux que les plus belles peintures de nos musées. Mais des peintures de nos musées, nous savons la date, le nom de l’auteur, le sujet, la destination. Nous connaissons les coutumes, les manières de vivre qui leur sont liées, nous lisons l’histoire des temps qui les ont vus naître. Elles ne sont pas, comme celles-ci, issues d’un monde dont nous ne savons que peu de ressources qu’il eut, limitée à la chasse et à la cueillette, ou que la civilisation rudimentaire qu’il avait créée, celle dont témoignent seuls des outils de pierre ou d’os de sépultures. Même la date de ces peintures ne peut être évaluée qu’à la condition de laisser dans l’esprit un flottement dépassant dix millénaires!⁵

² *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l’art*, Genève, Skira, 1980, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 110. Voir aussi la planche n° 52, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 12-13.

Pour Bataille, l'art, dont Lascaux est à la fois le témoignage et l'héritage par excellence, semble issu d'un huis clos faisant l'éloge de l'anonyme. Sans corps ni voix ni nom, l'homme de Lascaux se cache derrière le fruit de sa propre création. Ce n'est pas lui qu'il représente et auquel on a accès, mais le désir d'échapper – bien que temporairement – à la mort. Dans ce contexte, l'anonyme se dérobe à la dialectique de reconnaissance. Tout se passe comme si l'altérité de cette époque des cavernes avait confié au sous-sol terrestre la sonorité du nom de ses peintres, de ses dessinateurs et de ses sculpteurs avant la lettre. Au fond, c'est « comme s'il avait honte de son visage et que, voulant se désigner, il dut en même temps se donner le masque d'un autre⁶ ». L'art pariétal permettrait au sujet non seulement d'évacuer ce qui le préoccupe, mais de le protéger en le libérant d'un fardeau identitaire. L'homme de Lascaux voit dans la grotte son lieu de refuge, l'endroit où, à la lumière d'une torche, il va dessiner ou graver sur les murs froids et crevassés l'objet de sa peur. Il s'agit ainsi d'une pratique artistique qui trouve son explication dans quelque chose qui est de l'ordre d'un exorcisme. En représentant l'agent susceptible de le tuer, ou du moins de le priver de sa tranquillité, l'homme de Lascaux chasse sa peur. La grotte apparaît alors comme une sorte de « livre de l'intranquillité⁷ » à l'intérieur duquel sont représentées des situations limites qui aboutissent à une libération de leur auteur. Dans cette représentation *grotesque*, il y a donc la manifestation d'une *catharsis* – dans le sens aristotélicien du terme⁸ –, c'est-à-dire d'une purge. C'est comme si l'homme préhistorique

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ Je m'inspire ici de la traduction française du titre du livre de Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares* (Paris, C. Bourgeois, 1988).

⁸ La notion de *catharsis* (du grec *katharsis*) développée par Aristote dans sa théorie dramaturgique constitue un effet de « purgation des passions » : « [...] la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. » Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 87.

prenait son silex, comme les contemporains leur pinceau, leur plume ou leur clavier, pour ne pas mourir. Cette pierre était pour le sujet une arme lui permettant à la fois d'affronter l'ennemi, mais aussi de l'exorciser avant même que ce dernier ne présente un danger imminent pour sa personne. Bien au-delà du geste mimétique, on peut penser à titre purement heuristique que déjà dans la pratique artistique de l'homme de Lascaux, il y avait une conscience « métatopique⁹ ». Dans l'obscurité de la grotte, il savait que les animaux qu'il reproduisait sur les parois ne constituaient pas une véritable menace, car elles n'étaient que le fruit de son imagination. Il aura donc fallu à l'homme préhistorique un huis clos pour s'affranchir de sa peur. Et c'est grâce à la parole picturale réalisée en vase clos qu'il y serait parvenu.

Cela permet de penser le huis clos comme une matrice de représentation. En débouchant sur la parole artistique en tant que phénomène mnémonique, cathartique et réparateur, le huis clos (et par ricochet la prison et le camp de concentration) donnerait naissance à l'art comme parole des marges où s'inscrivent les *écritures carcérales* et les *écritures concentrationnaires*. Il se pourrait ainsi que ce soit dans le huis clos que l'écriture se délierait. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut comprendre la démarche poétique de François Villon. Alors qu'il est incarcéré et condamné à mort au Châtelet pour avoir été impliqué dans une bagarre portant atteinte au notaire Ferrebouc, Villon écrit plusieurs poèmes, dont la *Ballade des pendus* (1462), dans laquelle la parole est donnée à un groupe de pendus tentant d'exhorter à la commisération les passants. L'écriture en milieu carcéral aura sans doute *altéré* Villon au point d'exorciser sa hantise de la mort. D'autres poètes ne

⁹ Selon Daniel Castillo Durante, il y a métatopique lorsqu'une œuvre littéraire parvient à mettre en suspens l'énoncé cliché grâce à une déprise du système coercitif de représentation : « La notion de *métatopique* se détache [...] des enjeux discursifs tels qu'ils sont posés d'habitude. [...] elle essaie de comprendre la nature du lien entre la rhétorique et les *topoi* dans le cadre de l'approche d'Aristote. » *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 17.

choisissent de raconter leur expérience de la prison qu'une fois libérés. C'est le cas d'Oscar Wilde, emprisonné pour avoir entretenu une relation homosexuelle avec lord Alfred Douglas. Pendant deux ans (de 1895 à 1897), il est maintenu sous les verrous vingt-trois heures par jour dans une cellule sombre et puante de la geôle de Reading où il exécute des travaux difficiles sans la possibilité de lire, d'écrire ou même de parler¹⁰. Dès sa sortie de prison, Wilde rédige *La ballade de la geôle de Reading* (1898), un très long poème qu'il publiera sous le pseudonyme C.3.3. (son matricule à Reading), racontant l'exécution d'un condamné à mort. Grâce à cet exercice, le poète espère aussi, comme Villon, se purger non seulement de la peur de la mort, mais de son expérience de la prison. Dans ce chapitre, il s'agira donc de déterminer les conditions sous-jacentes à l'enfermement carcéral et concentrationnaire qui permettraient de comprendre comment un lieu qui prive le sujet de sa liberté peut, par la même occasion, lui rendre la parole.

Afin d'établir les conditions de possibilité du huis clos, il faut laisser en suspens la critique purement idéologique et penser le phénomène privatif dans son rapport avec l'espace. Dans le contexte contemporain, il devient pertinent de se poser les questions : Que peut la prison pour l'homme? Qu'en est-il du camp de concentration? Que signifie être prisonnier ou déporté à l'heure de la mondialisation où les frontières se font de plus en plus poreuses? Il se pourrait que ce lieu que l'on appelle « prison », parce qu'il est censé couper le détenu de tout rapport d'altérité (spatial, familial, temporel, culturel, linguistique), ne se trouve pas à l'endroit où le discours doxologique a tendance à le ranger. Le huis clos comme logique rattachée exclusivement au privatif renvoie à des métaphores sociales, économiques et culturelles faisant de lui une véritable matrice de significations. C'est

¹⁰ Cf. « Avant propos de l'éditeur », *La ballade de la geôle de Reading*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1898], p. 11-14.

pourquoi le concept de huis clos gagne à être interrogé en fonction d'une perspective plurielle, ou de ce que j'appellerai ici, faute de mieux, une polysémie spatiale.

L'anonyme dans le contexte carcéral et concentrationnaire

Tout en étant confronté à la perte de sa liberté, le prisonnier est projeté dans un milieu où il est coupé de ses repères identitaires. C'est en ce sens que l'on peut dire que le prisonnier se perd. La prison fonctionne tel un dédale où le sujet finit par perdre ce qu'il possède, y compris lui-même. Le Même, soumis à un processus d'anamorphose, y subit une sommation de sorte qu'il devienne *anonyme*. Cette fonction d'*altération* de la prison opère dans une logique qui n'existe que dans la mesure où le regard brouille ce qui distingue autrui du Même. Dans cette perspective, la prison est un *lieu commun* parce que la différence y est supprimée et remplacée par un masque. Cet espace de transition cherche à uniformiser le sujet, à l'enfermer dans un moule d'emprunt qui finit par gommer ses spécificités. Autrement dit, il y a une théâtralité faisant en sorte que le prisonnier doive *ressembler* à un prisonnier. Toute une série de matrices normatives est mise en place dans le but de rendre anonyme le sujet que l'on voudrait ironiquement reconnaître. C'est ce qui permet de penser le prisonnier comme un sujet doublement enfermé : retenu par les limites d'une architecture répressive et figé tout à la fois dans une image éculée qui n'aboutit qu'à une représentation en trompe-l'œil¹¹ de son statut identitaire.

Cette perte d'identité s'opère à plusieurs niveaux. D'abord, dès son admission en prison, le sujet est dépouillé de tous les symboles culturels l'associant à un espace-temps particulier. C'est un peu comme si le captif entrait dans un univers parallèle et intemporel,

¹¹ Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphose ou perspectives curieuses*, Paris, Perrin, 1955.

une sorte de bulle isolée du reste du monde. Quand il n'est pas complètement dénudé dans un geste d'une violence inouïe sous le regard impudique d'un militaire, comme ce fut le cas dans les camps d'Auschwitz et de Buchenwald durant l'Occupation allemande, le prisonnier revêt habituellement un uniforme, qui – le mot le dit – tend à le rendre *uniforme*, *identique* aux autres. Jorge Semprún, dans *L'écriture ou la vie*, se rappelle d'ailleurs avoir subi une telle perte. Dès son arrivée à Buchenwald, il a été contraint, comme tous les autres déportés, de se déshabiller afin d'être plongé tête première dans une « baignoire-piscine remplie d'un liquide verdâtre¹² » afin d'éviter que les hommes de la Gestapo ne lui enfoncez eux-mêmes la tête sous l'eau :

Par paquets de quinze à vingt hommes, nous avons été poussés dans une salle attenante. Il fallait nous déshabiller, laisser tous nos vêtements, nos objets personnels [...]. Ça allait vite, sous les coups de gueule et les poussées des jeunes Russes. On se retrouvait aussitôt, nus désormais, dans une autre salle [...]. Là, des coiffeurs, armés de tondeuses électriques dont les fils pendaient du plafond, nous rasaient rudement le crâne, tout le corps. Nus comme des vers, en effet désormais : l'expression habituelle et banale devenait pertinente¹³.

Cette mise à nu collective aboutit ici à un abandon forcé du soi. En effet, les déportés dans les camps de concentration entraînent tous, comme le soutient Primo Levi, de la même manière : « nu, seul [et] anonyme¹⁴ ».

Le prisonnier est ainsi généralement soumis à un code vestimentaire qui lui enlève la possibilité d'assurer de réelles rencontres avec autrui parce qu'il est lui-même devenu une copie. En portant des vêtements qui ne correspondent pas à ses goûts, à sa situation financière, bref à sa personnalité, le prisonnier se (con)fond dans la masse. Dans l'histoire de la prison, l'uniforme à rayures noires et blanches – stéréotype du prisonnier – n'est du reste qu'un exemple de la perte d'identité à laquelle les détenus furent confrontés. En

¹² Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 114.

¹³ *Ibid.*, p. 113-114.

¹⁴ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 44.

France, jusqu'à la Réforme de Paul Amor et de Pierre Cannat en 1944, le crâne rasé et le port du sabot étaient obligatoires, contribuant de ce fait à l'effacement de l'identité individuelle des sujets au profit du collectif. Désormais, dans les prisons occidentales, les prisonniers ne sont pas systématiquement vêtus et coiffés de la même façon, diverses stratégies de réappropriation du corps étant utilisées pour se *démarquer* du groupe : le maquillage, les tatouages, les grèves de la faim, les scarifications¹⁵. Cependant, la perte d'identité n'en est pas moins manifeste puisque le numéro a remplacé le *nomos*, celui par lequel on nomme autrui.

Dans l'espace carcéral, tout comme dans l'univers concentrationnaire, la coquille onomastique censée accompagner le sujet sa vie durant est rapidement remplacée par une combinaison numérique précise. Il ne s'agit alors plus de monsieur ou madame Untel, mais bien du détenu correspondant à un matricule particulier. Par exemple, dans *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprún, qui faisait alors partie d'un réseau communise à l'intérieur du camp de Buchenwald, se souvient d'avoir une fois été appelé « camarade Semprún¹⁶ » au lieu d'être désigné par son matricule, « détenu 44904¹⁷ »; cela l'avait profondément marqué. Quoique les systèmes carcéraux et concentrationnaires ne soient pas tous les mêmes, ils ont, en général, tendance à « infantiliser » le détenu. En le dépossédant de toute responsabilité sociale (économique, politique, familiale) et en le dépouillant d'une identité (onomastique) censée faire de lui *un homme*, ils le contraignent à une autorité qui réduit à néant sa volonté de vivre sa différence. En ce sens, la prison, comme le camp de concentration à bien des égards, épouserait la philosophie de Gombrowicz quand il dit qu'être un homme implique

¹⁵ Sylvie Frigon, « Paroles incarcérées : corps et perspectives des femmes », dans Lucie Hotte et Linda Cardinal (dir.), *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 69.

¹⁶ Jorge Semprún, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷ *Ibid.*

ne jamais être soi-même¹⁸. Dans la mesure où la prison impose au prisonnier la condition de devoir porter un masque, elle s'avère une usine qui fabrique des *hommes* tandis que le camp de concentration, dans sa forme extrême, se donne comme objectif de les détruire. Alors que la prison altère le sujet afin qu'il devienne *un homme*, c'est-à-dire un sujet dépouillé de lui-même, le camp opère sa transformation en lui arrachant *tout* ce qu'il possède, même la force qu'il lui faudrait pour mettre fin à ses jours. C'est, en outre, ce que Primo Levi soutient dans son témoignage où il raconte son séjour à Auschwitz :

L'année dernière, à la même heure, j'étais un homme libre : hors-la-loi, mais libre; j'avais un nom et une famille, un esprit curieux et inquiet, un corps agile et sain. Je pensais à toutes sortes de choses très lointaines : à mon travail, à la fin de la guerre, au bien et au mal, à la nature des choses et aux lois qui gouvernent les actions des hommes; et aussi aux montagnes, aux chansons, à l'amour, à la musique, à la poésie. J'avais une confiance énorme, inébranlable et stupide dans la bienveillance du destin, et les mots « tuer » et « mourir » avaient pour moi un sens tout extérieur et littéraire. Mes journées étaient tristes et gaies, mais je les regrettais toutes, toutes étaient pleines et positives; l'avenir s'ouvrait devant moi comme une grande richesse. De ma vie d'alors il ne me reste plus aujourd'hui que la force d'endurer la faim et le froid; je ne suis plus assez vivant pour être capable de me supprimer¹⁹.

Bien que l'auteur de *Si c'est un homme* ait survécu à l'univers concentrationnaire jusqu'à son suicide en 1987, il est aisé de comprendre que la mort seule pouvait l'en délivrer. Dans ces conditions, la possibilité de devenir un homme en prison repose sur une marge de liberté qui n'est pas forcément disponible dans un camp de concentration tel que celui d'Auschwitz-Birkenau, celle de faire des choix : « Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore²⁰. » Pour l'existentialisme sartrien, le choix, porteur de transformation, ne peut opérer que dans le cadre d'une liberté aussi

¹⁸ Cf. Witold Gombrowicz, *La pornographie*, Paris, Julliard, 1962.

¹⁹ Primo Levi, *op. cit.*, p. 223-224.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996 [1946], p. 63.

restreinte soit-elle. Dans *L'être et le néant*, Sartre met en perspective les notions de choix et de liberté en fonction du paradigme de la figure du prisonnier :

Le concept technique et philosophique de liberté, le seul que nous considérons ici, signifie seulement : autonomie du choix. Il faut cependant noter que le choix étant identique au *faire* suppose, pour se distinguer du rêve et du souhait, un commencement de réalisation. Ainsi, ne dirons-nous pas qu'un captif est toujours libre de sortir de prison, ce qui serait absurde, ni non plus qu'il est toujours libre de souhaiter l'élargissement, ce qui serait une lapalissade sans portée, mais qu'il est toujours libre de chercher à s'évader (ou à se faire libérer) – c'est-à-dire que quelle que soit sa condition, il peut pro-jeter son évasion et s'apprendre à lui-même la valeur de son projet par un début d'action. Notre description de la liberté, ne distinguant pas entre le choisir et le faire, nous oblige à renoncer du coup à la distinction entre l'intention et l'acte²¹.

Dans ce lieu obligé qu'est la prison, un choix possible pour le sujet afin d'être « libre », c'est d'écrire. C'est comme si l'écriture était, grâce à la possibilité de faire des choix, la dernière forme de liberté dont le détenu bénéficiait. La philosophie existentialiste qui soutient la pensée de Sartre est d'ailleurs illustrée dans sa nouvelle « Le mur²² » qui montre comment le sujet, même dans une situation extrême, dispose toujours d'une marge de manœuvre. Condamné à être fusillé le lendemain de sa condamnation, le protagoniste, Pablo Ibieta, *choisit* de ne pas céder à la panique face à sa mort imminente comme les deux autres prisonniers, Juan Mirbal et Tom Steinbock : « [...] je me demandais si on souffrait beaucoup, je pensais aux balles, j'imaginais leur grêle brûlante à travers mon corps. Tout ça c'était en dehors de la véritable question; mais j'étais tranquille : nous avions toute la nuit pour comprendre²³. » Donc, la théorie de la liberté pour Sartre, c'est avoir la possibilité de faire des choix. Le personnage principal, en se résignant à faire le deuil de son corps

²¹ *Id.*, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1943, p. 528-529. C'est l'auteur qui souligne.

²² *Id.*, « Le mur », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 9-37.

²³ *Ibid.*, p. 16-17.

« devenu gris²⁴ » et en ne pensant pas à ce qui va lui arriver au lever du jour, fait de lui un *homme* : « Je ne voulais plus penser à ce qui arriverait à l'aube, à la mort. Ça ne rimait à rien, je ne rencontrais que des mots ou du vide²⁵. » C'est en prenant acte de ses responsabilités que le personnage parvient à s'affranchir de ce statut particulier : « [...] l'homme est responsable de ce qu'il est. [...] l'homme est responsable de lui-même [...] [c'est-à-dire] qu'il est responsable de tous les hommes²⁶. » Bref, l'homme se définit en fonction des actions qu'il fait et non pas en fonction de ce qu'il serait en tant qu'essence. D'où le célèbre énoncé : « l'existence précède l'essence²⁷ ». Mais du reste, que veut dire *être un homme* à l'heure où tous les repères identitaires tendent à s'estomper ici et là?

Utopie, prison et camp de concentration

La prison ne peut, par ailleurs, être étudiée en dehors du contexte utopique dans lequel elle naît. Depuis sa naissance, la prison ressortit à une utopie. Comme le suggère l'étymologie du mot *utopie*, dont le *u* privatif renvoie à cette absence de *topos*, mais, en tant que *u-topos* (de *non-lieu*), elle ne correspond pas à l'idéologie²⁸ fixée par les instaurateurs du système carcéral. Cette utopie repose sur le fait qu'il existe un décalage entre le projet de Jeremy Bentham²⁹, qui « prétend par la maîtrise de l'espace soumettre parfaitement le corps et l'esprit des prisonniers³⁰ » à un contrôle rigoureux visant à empêcher la récidive, le

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ Cf. Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 2005.

²⁹ Jeremy Bentham (1748-1832) est aussi l'un des fondateurs de l'utilitarisme.

³⁰ Jacques-Guy Petit, « Introduction », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bagne et l'histoire*, Genève, Librairie des Méridiens, coll. « Déviance et société », 1984, p. 3.

crime et le suicide³¹, et son institutionnalisation. Alors que la prison est censée être un lieu de réforme et d'*altération*, c'est-à-dire un lieu capable de modifier autrui au point de le rendre méconnaissable à sa première identité en contrôlant son corps et son esprit, elle forme des délinquants. Contrairement à Rousseau, qui croit que l'homme est fondamentalement bon et que c'est la société qui le corrompt³², la prison part de la base que l'espèce humaine penche vers le mal. Plutôt que d'éliminer le crime, la détention contribuerait à l'entretenir. L'apogée de l'utopie pénitentiaire se fait autour de 1840, mais déjà en 1827, lorsque sont publiées les premières statistiques judiciaires, elles révèlent la persistance de la récidive³³. Louis XVI lui-même reconnaît, dans sa Déclaration du 24 août 1780, que la prison engendre le crime : « [...] la prison ne corrige pas les mauvais sujets, [...] ils y trouvent au contraire un moyen de fainéantise et que cette punition tombe sur leurs camarades, par l'obligation où ils sont de faire leur service³⁴. » Foucault, dans *Surveiller et punir*, en vient sensiblement à la même conclusion en considérant la prison comme le « grand échec de la justice pénale³⁵ ». À partir de ces données, on cherche à remettre en question non seulement les méthodes de la prison, mais sa validité. Au lendemain de la Semaine sanglante de 1872, le modèle cellulaire est proposé comme un

³¹ Sans entrer dans une étude exhaustive du phénomène du suicide en prison, il est intéressant de constater que c'est un moyen auquel plusieurs prisonniers ont recours pour échapper à l'emprise du carcéral. À ce sujet, Jacques-Guy Petit précise que durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, on comptait en moyenne vingt-deux suicides par année, généralement commis au cours du premier mois de détention (*Ibid.*, p. 1-2).

³² Jean-Jacques Rousseau, dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, montre que l'inégalité qui régit les rapports humains est le produit de la société. Selon lui, « les hommes [...] n'ayant entre eux aucune sorte de relation morale ni de devoirs connus, ne pouvoient être ni bons ni méchants, et n'avoient ni vices ni vertus ». Avec le développement de la métallurgie et de l'agriculture, « [l']ambition dévorante, l'ardeur d'élever sa fortune relative [...] inspire à tous les hommes un noir penchant à se nuire mutuellement [...] ». (Paris, Éd. sociales, 1971, p. 82-105).

³³ Jean-Claude Vimont, *La prison : à l'ombre des hauts murs*, Paris, Gallimard, 2004, p. 33.

³⁴ Louis XVI, « Appendice », *Les Réformes sous Louis XVI : Assemblées provinciales et parlementaires*, dir. Ernest Semichon Paris, Librairie Académique/Didier et Cie, 1876, p. 403.

³⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 308.

« antidote³⁶ » contre la récidive, mais sans grand succès puisque les prisons ne contribuent toujours pas à faire diminuer le taux de criminalité. Au contraire, en France, avec l'instauration de cette institution, le nombre de crimes reste stable quand il ne s'accroît pas³⁷. Quant au nombre de récidives, il est lui aussi en hausse. Foucault prétend que « la détention provoque la récidive; après être sorti de prison, on a plus de chance qu'auparavant d'y retourner; les condamnés sont, en proportion considérable, d'anciens détenus³⁸ ». Pourquoi la prison inciterait-elle le condamné à récidiver? Quels seraient les motifs pour lesquels le détenu ne réussirait-il pas à se réhabiliter? Foucault pousse encore plus loin sa réflexion en soutenant que la prison « fabrique » des délinquants :

Elle en fabrique par le type d'existence qu'elle fait mener aux détenus : qu'on les isole dans des cellules, ou qu'on leur impose un travail inutile, pour lequel ils ne trouveront pas d'emploi, c'est de toute façon ne pas « songer à l'homme en société; c'est créer une existence contre nature inutile et dangereuse ». [...] La prison fabrique aussi des délinquants en imposant aux détenus des contraintes violentes; elle est destinée à appliquer les lois, et à enseigner le respect; or tout son fonctionnement se déroule sur l'abus de pouvoir³⁹.

Afin que la prison corrige véritablement le comportement des prisonniers, il faudrait que les méthodes correctionnelles violentes soient repensées; plutôt que d'enseigner le « bien » en privilégiant le respect à l'égard d'autrui, en milieu carcéral, on fait régner la paix par la violence. C'est comme si le gardien se disait *je suis rude avec toi parce que tu l'as été avec autrui; mon attitude de bourreau devrait donc t'apprendre ce que tu n'as pas appris*. En prêchant par l'absence de modèle soi-disant acceptable, la prison « favorise l'organisation

³⁶ Jean-Claude Vimont, *op. cit.*, p. 45.

³⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 309.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 310.

d'un milieu de délinquants, solidaires [...], hiérarchisés, prêts pour toutes les complicités futures [...]»⁴⁰. La prison ne réalise donc pas toujours ce qu'elle promet.

Il s'établit, en effet, une sorte de décalage entre le projet que la prison s'efforce de mener à bien et le résultat qui en émane. La prison relève d'une utopie parce qu'elle n'accomplit pas ce qu'elle propose en « fabriquant » des délinquants plutôt qu'en les réformant, mais aussi parce qu'elle s'inscrit dans une dynamique reliée au travail qui rappelle, à bien des égards, la représentation du monde idéal proposée par Thomas More⁴¹. Comme les Utopiens qui s'acharnent au travail en fonction d'un emploi du temps défini⁴² dans l'objectif de contribuer à la rentabilité d'une société fermée où le droit à la propriété est aboli, les prisonniers sont soumis à une routine et à une discipline rigoureuse. Cela est également le cas pour les déportés des camps de concentration nazis. En ce sens, le travail d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún, de Martin Gray, de Primo Levi et de tous ces auteurs qui ont écrit dans un contexte carcéral ou concentrationnaire ne se mesure pas à l'aune de l'argent gagné par la publication du livre. Selon la philosophie de Thomas More, un corps ne doit pas rester oisif, perdre son temps à des futilités ou devenir un objet de dépendance pour la cité qui le condamne. Au contraire, il doit, par le travail (forcé), payer sa « dette » et tenter de se réparer en se soumettant à une forme de contrôle qui n'existe que dans un cadre architectural défini. C'est dire que la discipline fabrique des corps qu'elle contrôle. L'école, le couvent, l'usine, la maison de correction, la prison et le camp de concentration, sont

⁴⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁴¹ Cf. Thomas More, *L'Utopie. Le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966, p. 63-70 et p. 108-109.

⁴² « Le jour solaire y est divisé en vingt-quatre heures d'égale durée dont six sont consacrées au travail : trois avant le repas de midi, suivies de deux heures de repos, puis de trois autres heures de travail terminées par le repas du soir. À la huitième heure qu'ils comptent à partir de midi, ils vont se coucher et accordent huit heures au sommeil. » (*Ibid.*, p. 67-68.).

autant d'exemples d'institutions cellulaires⁴³ ayant pour but de faire entrer le sujet dans un ordre et une routine stricte. D'après Foucault, ce sont d'abord les communautés monastiques qui en avaient suggéré le modèle. Trois grands procédés en découlaient : établir des sanctions, contraindre à des préoccupations déterminées et régler les cycles de répétition. Par exemple, dans ces institutions carcérales, le contrôle des activités était établi en fonction d'un emploi du temps réglé à la minute près : 8 h 45, entrée du moniteur; 8 h 52, appel du moniteur; 8 h 56, entrée des enfants et prières; 9 h, entrée dans les bancs; 9 h 4, première ardoise; 9 h 8, fin de la dictée; 9 h 12, deuxième ardoise, et ainsi de suite⁴⁴. Dans les camps de concentration allemands, on faisait régner sensiblement le même ordre disciplinaire :

À l'aube, le camp était réveillé à coups de sifflet : entre quatre et cinq heures l'été; entre six et sept heures l'hiver. En trente minutes, il fallait s'être lavé, habillé, avoir pris son petit déjeuner et avoir fait son lit : un exploit souvent presque impossible à réaliser. [...] On allait ensuite à l'appel du matin. Tous les occupants d'un block se rassemblaient à un signal donné dans les rues du camp et ils marchaient en rangs, par huit, jusqu'à la place d'appel [...] [où] on dénombrait tous les occupants du camp, [cela] durait généralement une heure, jusqu'à ce qu'il fit assez clair pour que le travail pût commencer. [...] Tantôt on travaillait jusqu'à la fin de l'après-midi, avec une pause d'une demi-heure à midi, en plein air, pour laquelle il fut longtemps interdit d'apporter du pain. [...] Après le travail (vers 5 heures en hiver et à 8 heures en été, la clôture du travail se modifiant par demi-heures de mars à novembre), on rentrait au camp, de nouveau par rang de cinq, [...] et l'on se rendait à l'appel du soir [...] qui pouvait durer des heures et des heures [...] [advenant qu'un détenu se soit enfui durant la journée]⁴⁵.

Suivant la philosophie de Thomas More, ce qu'un corps en prison peut, c'est demeurer actif.

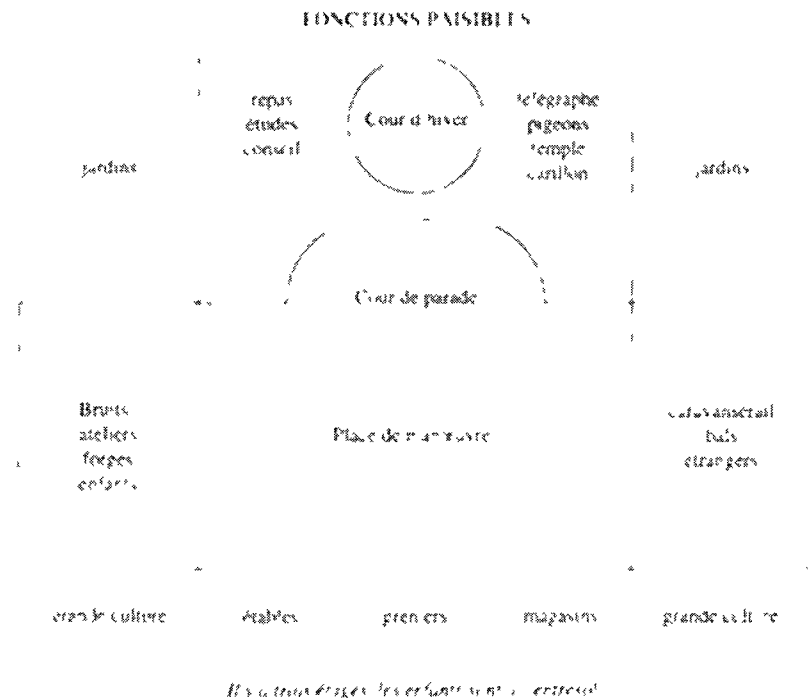
⁴³ Je me rapporte ici à la conclusion à laquelle en vient Michel Foucault : « [...] l'espace des disciplines est toujours au fond, cellulaire. » (Michel Foucault, *op. cit.*, p. 168).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁵ Eugen Kogon, *L'État SS : le système des camps de concentration allemands*, Paris, Éd. de la jeune Parque, 1993 [1947], p. 81-85.

De plus, la prison se rapproche d'une utopie car, en trompe-l'œil, elle laisse présager des fonctions qu'elle n'a pas. Son architecture haute en pierres, souvent semblable à celle des monastères, laisse croire qu'il est possible d'y vivre en silence. Or, l'espace carcéral ne répond pas toujours à cette attente. L'écriture de Marie Gagnon rend compte de cet aspect. Alors que Marie et Emma, les héroïnes de ses romans, croyaient pouvoir y trouver la paix nécessaire pour écrire, elles sont confrontées au cri qui frise la transgression⁴⁶. Dans cette perspective, la prison s'oppose au phalanstère de Fourier dont l'architecture permet une certaine forme de recueillement⁴⁷.

Fonctions paisibles du phalanstère fouriériste



⁴⁶ Je reviendrai aussi sur cet aspect dans le chapitre V : « La parole carcérale : Reinaldo Arenas, Carlos Liscano et Marie Gagnon ».

⁴⁷ L'image illustre les diverses fonctions paisibles du phalanstère tel qu'il est illustré dans l'ouvrage de Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, Seuil, 1971, p. 116).

Si, dans la doctrine fouriériste, les hommes s'« harmonisent » dans des groupements (phalanstères) afin de respecter les fonctions paisibles du lieu, en prison cette utopie ne tient pas. La promiscuité à laquelle les prisonniers sont exposés rend le silence impossible. L'« harmonie » fait ainsi place à des rapports conflictuels dont les excès sont susceptibles d'entraver la sécurité des sujets.

En milieu carcéral, la sécurité est souvent illusoire, car on fait croire au sujet qu'il y est à l'abri de toutes les menaces du monde extérieur. Ce simulacre vise essentiellement la dépossession du captif sur le plan tant matériel qu'intellectuel. Les cellules, n'étant pas constamment verrouillées, permettent aux détenus d'avoir accès à une certaine marge de liberté qui débouche parfois sur un écart de conduite qui entrave le coefficient de sécurité des autres prisonniers. Il suffit de lire les journaux pour se rendre compte que la violence à laquelle sont exposés les détenus ne relève pas d'une construction de l'imaginaire. Il arrive souvent que les prisonniers se fassent justice entre eux. À ceux qui sont, par exemple, trouvés coupables de crimes portant atteinte aux enfants, on réserve souvent un accueil peu chaleureux, résultat d'une des faiblesses du système carcéral. En ce qui concerne le camp de concentration, la logique reste la même bien que les modalités diffèrent. Cette « illusion » n'existe pas dans l'univers concentrationnaire, cet « univers à part, totalement clos, étrange royaume d'une fatalité⁴⁸ ». Aucune sécurité n'est mise en place afin de protéger les prisonniers contre la menace de mort planant sur eux.

⁴⁸ David Rousset, *op. cit.*, p. 30.

Le panoptisme de Bentham : là où le regard opère comme instance de pouvoir

Le projet développé par le philosophe et juriste britannique Jeremy Bentham⁴⁹ rend compte de ce minimalisme architectural, car d'un point central on voit partout. Inspiré du mode de surveillance mis en place au cours du XVII^e siècle pour contrer l'épidémie de peste sévissant en Europe, le *Panopticon* vise, comme son nom l'indique, à exercer un pouvoir essentiellement visuel sur un grand nombre d'individus. Un seul gardien est requis puisque l'architecture panoptique parvient à tout embrasser d'un seul point de vue. Elle se passe de grilles, de chaînes, de serrures, et multiplie les fenêtres, ce qui la rend si « légère » aux yeux de Bentham⁵⁰ : « [...] il suffit que les séparations soient nettes et les ouvertures bien disposées. À la lourdeur des vieilles “maisons de sûreté”, avec leur architecture de forteresse, on peut substituer la géométrie simple et économique d'une “maison de certitude”⁵¹. » En somme, le modèle panoptique est sous-tendu par le désir d'exercer un contrôle sur un maximum de corps avec un minimum d'espace et un minimum d'agents de surveillance :

L'Antiquité avait été une civilisation du spectacle. « Rendre accessible à une multitude d'hommes l'inspection d'un petit nombre d'objets » : à ce problème répondait l'architecture des temples, des théâtres et des cirques. Avec le spectacle prédominaient la vie publique, l'intensité des fêtes, la proximité sensuelle. [...] L'âge moderne pose le problème inverse : « Procurer à un petit nombre, ou même à un seul la vue instantanée d'une grande multitude. »⁵²

Formé du préfixe *pan* qui veut dire *tout* et du suffixe *optique* (du grec *optikos*) qui réfère à ce qui est « relatif à la vue », le panoptique, c'est *le* lieu à partir duquel il est possible de

⁴⁹ Jeremy Bentham, *Le panoptique*, Paris, P. Belfond, 1977 [1791]. Cet ouvrage est traduit de l'anglais et imprimé sur ordre de l'Assemblée nationale en 1791, date correspondant à l'institution du premier Code pénal en France.

⁵⁰ « Dans le panoptique, on multiplie les fenêtres, parce qu'avec tant de précautions, on ne craint pas l'évasion des prisonniers, et que si même ils s'évadoient sous les yeux de leurs inspecteurs, ils auroient encore à franchir au dehors une foule d'obstacles très-puissans. » *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 236.

⁵² *Ibid.*, p. 252.

tout voir. En ce sens, il semble s'établir un lien avec le concept d'ubiquité. Comme un garant universel, l'« inspecteur invisible⁵³ » de la prison panoptique, juché à la cime de sa tour centrale, est celui à qui rien n'échappe. Il est tout-puissant puisqu'il « voit tout sans [n']être jamais vu⁵⁴ ». Les murs latéraux empêchent le prisonnier d'entrer en contact avec ses compagnons. Il n'est donc peut-être pas étonnant qu'on ait trouvé sur les parois des cellules de Mettray l'inscription « Dieu vous voit⁵⁵ » :

La disposition de sa chambre, en face de la tour centrale, lui impose une visibilité axiale; mais les divisions de l'anneau, ces cellules bien séparées impliquent une invisibilité latérale. Et celle-ci est garantie de l'ordre. Si les détenus sont des condamnés, pas de danger qu'il y ait complot, tentative d'évasion collective, projet de nouveaux crimes pour l'avenir, mauvaises influences réciproques; si ce sont des malades, pas de danger de contagion; des fous, pas de risque de violences réciproques; des enfants, pas de copiage, pas de bruit, pas de bavardage, pas de dissipation. Si ce sont des ouvriers, pas de rixes, pas de vols, pas de coalitions, pas de ces distractions qui regardent le travail, le rendent moins parfait ou provoquent les accidents⁵⁶.

La structure architecturale du panoptique est formée de façon que seul le gardien puisse voir les détenus. Le cercle s'est révélé la forme géométrique à partir de laquelle le plan s'est élaboré afin, d'une part, d'isoler les détenus dans des cellules à la fois proches (en terme de distance) et éloignées (parce qu'aucun regard ne peut se croiser), et d'autre part, d'éviter qu'ils ne se dérobent à l'autorité de l'inspecteur :

[...] à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la façade intérieure de l'anneau; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un

⁵³ Jeremy Bentham, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ Michel Foucault, *op. cit.* p. 235.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 344.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 234.

écolier. [...] Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible⁵⁷.

Rien n'échappe au regard de celui qui est chargé, au nom de la Loi, d'exercer un pouvoir visuel sur les détenus afin de préserver la sécurité sociale. À la fois souple et polyvalente, l'architecture panoptique possède une diversité de fonctions rattachées à une variété d'établissements où il faut exercer une surveillance constante :

Il [le schéma panoptique] sert à amender les prisonniers, mais aussi à soigner les malades, à instruire les écoliers, à garder les fous, à surveiller les ouvriers, à faire travailler les mendiants et les oisifs. C'est un type d'implantation des corps dans l'espace, de distribution des individus les uns par rapport aux autres, d'*organisation hiérarchique*, de disposition des centres et des canaux de pouvoir, de définition de ses instruments et de ses modes d'intervention, qu'on peut mettre en œuvre dans les hôpitaux, les ateliers, les écoles, les prisons⁵⁸.

L'« organisation hiérarchique » en fonction de laquelle s'établit le pouvoir (disciplinaire) dans la prison panoptique permet de rapprocher le modèle benthamien de celui de *La République* de Platon⁵⁹. Contrairement à l'*Utopie* de Thomas More où c'est l'égalité qui doit primer, dans le gouvernement idéal du disciple de Socrate, le pouvoir est distribué selon une hiérarchie : tous doivent se soumettre aux ordres du chef. C'est un peu le même phénomène qui est à l'œuvre dans le contexte panoptique : il n'y a qu'un seul surveillant qui veille à ce que tous les détenus respectent les règles. Refermée sur elle-même sans la possibilité d'en sortir sans être vu, l'institution panoptique « fait figure de cage cruelle et savante. [...] Mais le Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique; c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale⁶⁰ ». Un seul regard règne ainsi sur une multitude de condamnés retenus par l'unique structure architecturale.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 240. C'est moi qui souligne.

⁵⁹ Platon, *La République*, Paris, Livre de Poche, 1995.

⁶⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit., p. 239.

La prison virtuelle ou le phénomène de la télé réalité

Le projet de Bentham est de montrer la possibilité de « désenfermer » les disciplines tout en créant un réseau de surveillance constante⁶¹, ce qui laisse croire que le Panoptique, devenu dans les années 1830-1840 le modèle architectural de la plupart des prisons⁶², serait, en quelque sorte, à l'origine des systèmes de surveillance par caméra : là où la lentille a remplacé l'œil. En effet, dans le panoptique, le principe du cachot se trouve inversé; plutôt que d'occulter le détenu dans une sombre cellule, on fait en sorte qu'il soit, sous la tutelle du regard d'autrui, soumis à un fort éclairage. De cette façon, on est en mesure d'assurer un contrôle plus rigoureux sur les comportements du prisonnier que l'ombre qui, finalement, le protégeait. Le panoptique correspondrait dès lors à la philosophie des Lumières dont la modernité a conservé quelques vestiges. C'est à se demander s'il n'y aurait pas dans le phénomène de la télé réalité une certaine logique panoptique. Les sujets (pour la plupart âgés entre vingt et trente ans⁶³) sont enfermés (en nombre limité d'environ une douzaine) dans un lieu clos (une maison, un château ou une île) pour une période prédéterminée (de quelques semaines à quelques mois) où l'on épie, grâce à l'installation de nombreuses caméras, les moindres faits et gestes de leur intimité quotidienne; qu'ils se brossent les dents, qu'ils bavardent dans le salon ou qu'ils se livrent à

⁶¹ Comme le souligne Michel Foucault, « [...] il est peut-être question pour Bentham de projeter une institution disciplinaire parfaite; mais il s'agit aussi de montrer comment on peut "désenfermer" les disciplines et les faire fonctionner de façon diffuse, multiple, polyvalente dans le corps social tout entier. Ces disciplines que l'âge classique avait élaborées en des lieux précis et relativement fermés – casernes, collèges, grands ateliers – et dont on n'avait imaginé la mise en œuvre globale qu'à l'échelle limitée et provisoire d'une ville en état de peste, Bentham rêve d'en faire un réseau de dispositifs qui serait partout et toujours en éveil, parcourant la société sans lacune ni interruption. L'agencement panoptique donne la formule de cette généralisation. Il programme, au niveau d'un mécanisme élémentaire et facilement transférable, le fonctionnement de base d'une société toute traversée et pénétrée de mécanismes disciplinaires. » *Ibid.*, p. 243.

⁶² *Ibid.*, p. 289.

⁶³ Frédéric Antoine, « La télé réalité : un nouveau genre télévisuel? », dans Robert Wangermée (dir.), *À l'école de la télé réalité*, Éd. Labor, Bruxelles, 2004, p. 34.

des activités sexuelles, ils sont, à leur insu, l'objet d'un regard collé sur eux. Je souligne que ces *détenus*, si on peut surnommer ainsi les participants à ces émissions qui brouillent la frontière entre la réalité et la fiction, sont observés « à leur insu » puisqu'ils ignorent où les différentes caméras de surveillance sont installées, certaines étant dissimulées dans des endroits aussi inusités que dans une plante, entre les livres d'une bibliothèque murale ou derrière les miroirs de la salle de bain. Aussi ces sujets anonymes sont-ils confrontés à la perte de leur identité d'origine. Le plus souvent, le public n'a pas accès à l'identité civile réelle des personnages. Quand leur prénom n'est pas remplacé par un autre, un faux, c'est du moins le patronyme qui est passé sous silence. À cet anonymat s'ajoute le fait « qu'à l'intérieur de ces espaces protégés, rien n'évoque la réalité ni les soucis du quotidien. On se retrouve dans le monde du rêve et de l'illusion⁶⁴ », voire de l'utopie. Sans responsabilité ni obligation aucunes, sauf peut-être celle de soigner leur apparence physique, les participants sont coupés de tout contact avec le *réel*, c'est-à-dire avec le monde extérieur. Si, dans cette matrice douillette, oisive et protectrice⁶⁵, les sujets n'ont pas de frais à payer, de repas à préparer, de ménage, de lavage ni de repassage à faire puisque tout est pris en charge par le réseau de télévision, ils ne sont pas non plus autorisés à entretenir des relations quotidiennes avec les membres de leur famille et leurs amis ni à chercher à être au courant de l'actualité dont ils sont ironiquement l'objet. Bien que les émissions de télé réalité alimentent quotidiennement les médias populaires, les concurrents ignorent tout ce qui se passe sur la scène économique, politique, sociale et culturelle. L'accès aux journaux, aux

⁶⁴ Michel Brix, « Du château d'Otrante à la forteresse de Silling », dans Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Ô saisons, ô châteaux : châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 286.

⁶⁵ Cela rappelle la fonction du nid évoqué par Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* (5^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1967). Selon Bachelard, le bien-être tant recherché d'un espace relève d'une certaine « primitivité », c'est-à-dire un d'état fœtal, voire larvaire. Comme l'animal (le rat dans son trou, le lapin dans son terrier, la vache dans son étable), l'homme tend à se blottir, à se retirer lui aussi dans un espace clos où il sait qu'il se sentira à l'abri du monde extérieur.

revues, à la radio, à la télévision et à Internet leur est strictement proscrit. Ainsi est-ce leur état d'isolation qui fait en sorte qu'ils sont exposés, pour le meilleur et pour le pire, sur la place publique. Les médias parlent des participants tandis que ces derniers ne peuvent parler aux médias. Les *détenus* sont donc vus à leur insu, tel est le principe même du panoptisme benthamien.

Quant à l'usage du téléphone, il est lui aussi fortement réglementé. Il est d'ailleurs rare que les sujets y aient accès plus d'une fois par semaine et lorsqu'on leur accorde la permission de l'utiliser, la conversation est souvent mise sous écoute. Pour ce qui est de la visite, celle-ci fait aussi l'objet de réglementations strictes. Lorsqu'elle n'est pas carrément défendue (*Survivor*), elle est soumise à un contrôle rigoureux (*Star Académie*). Tout est donc minutieusement organisé comme dans une véritable prison, y compris l'expulsion des sujets qui se fait habituellement de façon progressive. Ainsi, à chaque étape, on évacue un sujet du cercle social, on l'élimine. Francine Prose va même jusqu'à considérer le phénomène de la télé réalité comme une forme d'anti-démocratie puisqu'on *élimine* un concurrent plutôt que de l'*élire* : « *The castaway's vote [...] [is] a parody of democracy, robbed of its heart and soul, a democracy in which everyone always votes, for himself*⁶⁶. » Dans ce cas, les agents d'élimination sont de trois ordres : un jury formé d'experts, les concurrents du jeu et le public⁶⁷. Les spectateurs peuvent alors avoir l'impression, comme le suggère Serge Beaucher, « de détenir un certain pouvoir sur le sort des participants, en

⁶⁶ Francine Prose, « Voting Democracy off the Island : Reality TV and the Republican Ethos », *Harper's Magazine*, vol. 308, mars 2004, p. 64. C'est moi qui traduis : « Le vote d'élimination [est] une parodie de la démocratie, dépouillée de son cœur et de son âme, une démocratie où chacun ne vote toujours que pour lui-même. »

⁶⁷ Frédéric Antoine, *loc. cit.*, p. 26.

votant pour éviter l'éjection de leurs favoris⁶⁸ » tout en maintenant l'Autre, l'exclu, le *re-jeté*, en « position de dépotoir⁶⁹ ». Cet aspect interactif du phénomène de la télé réalité par l'intermédiaire du Web, du téléphone, mais aussi de la télévision ne vient que consolider le rapport pouvant s'établir entre la télé réalité et la prison, entre la télé réalité et le camp de concentration sur lequel repose d'ailleurs l'enjeu principal du roman d'Amélie Nothomb, *Acide sulfurique*, dont il sera question dans le chapitre suivant⁷⁰.

Quand Michel Foucault soutient que la société contemporaine n'est plus celle du spectacle⁷¹, je ne peux ici que remettre en question sa pensée à la lumière de la réflexion de Guy Debord sur le caractère « *spectacle*⁷² » de la société. Pour l'auteur de *La société du spectacle*, l'image constitue le dernier avatar de la marchandise. Debord met l'accent sur l'aspect spectaculaire de nos sociétés marchandes où l'image est devenue objet de consommation. Ce que le consommateur achète, ce n'est pas l'objet de son désir, mais l'image que cet objet représente. C'est donc la marchandisation de l'image. Ce qui compte, c'est l'apparence, la performance et la rentabilité immédiate au *profit* de la spectacularisation : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout

⁶⁸ Serge Beaucher, « La télé réalité : vérité? Mensonge? », *Contact : Le Magazine de diplômés et des partenaires de l'Université Laval*, [En ligne], [<http://www.scom.ulaval.ca/contact/hiver04/telerealite.html>], Hiver 2004 (8 février 2010).

⁶⁹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 177.

⁷⁰ « Le huis clos et ses représentations littéraires : la prison et le camp de concentration ».

⁷¹ « Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance; sous la surface des images, on investit les corps en profondeur; derrière la grande abstraction de l'échange, se poursuit le dressage minutieux et concret des forces utiles; les circuits de la communication sont les supports d'un cumul et d'une centralisation du savoir; le jeu des signes définit les ancrages du pouvoir; la belle totalité de l'individu n'est pas amputée, réprimée, altérée par notre ordre social, mais l'individu y est soigneusement fabriqué, selon toute une tactique des forces et des corps. [...] Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage. » Michel Foucault, *op. cit.*, p. 252-253.

⁷² Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], p. 15.

ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁷³. » Il en est de même dans les institutions carcérales occidentales contemporaines. Les condamnés ne sont certes plus physiquement exécutés sur la place publique comme ils le furent jusqu'au XVIII^e siècle, mais il n'en demeure pas moins que la société actuelle est assoiffée de sensationnalisme. Ce n'est donc pas un hasard si les émissions de télé réalité enregistrent, depuis la première diffusion de *Big Brother* en 1999, des cotes d'écoute qui fracassent des records. Exportée dans près d'une trentaine de pays⁷⁴, cette émission inspirée à la fois du roman de Georges Orwell *1984* (1948)⁷⁵ et du projet Biosphère II, une expérience autarcique menée par une dizaine de scientifiques états-uniens qui se sont enfermés toute une année sous une bulle de verre en Arizona⁷⁶, a rapidement emboîté le pas à quantité d'autres émissions du même genre telles qu'*Occupation double*, *Loft Story*, *Temptation Isle*, *La ferme célébrité*, *Star Académie*. Depuis le début du troisième millénaire en gros, les émissions de télé réalité n'ont d'ailleurs cessé de se multiplier, faisant en sorte que des dizaines de millions de personnes à travers le monde se rivent chaque semaine à leur petit écran pour regarder vivre les jeunes *détenus*. Par exemple, plus de trois millions de téléspectateurs ont regardé le gala de *Star Académie* télédiffusé en direct à l'antenne du réseau TVA le dimanche 13 avril 2003⁷⁷. Il s'agit d'un record pour le réseau de télévision. Toutefois, durant les dix semaines qu'a duré l'émission (soit du 16 février au 20 avril

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁴ Robert Wangermée, « Introduction », *À l'école de la télé réalité*, Bruxelles, Éd. Labor, 2004, p. 7-16.

⁷⁵ Dans son roman, George Orwell met en scène des personnages qui vivent sous le regard et l'écoute de caméras et de micros dont le chef est baptisé « Big Brother ». Cf. Georges Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1949].

⁷⁶ Damien Le Guay, *L'empire de la télé réalité, ou comment accroître le « temps de cerveau humain disponible »*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005, p. 47.

⁷⁷ Quebecor. « Quebecor Média enregistre un bénéfice net de 7,6 millions de dollars au premier trimestre 2003 », [En ligne], [http://www.quebecor.com/NewsCenter/PressReleasesDetails.aspx?PostingName=08052003], 8 mai 2003 (9 janvier 2007).

2003), ce sont les internautes qui ont eu préséance sur les téléspectateurs en ayant accès à des images et à des informations inédites retransmises en direct par l'intermédiaire du réseau d'accès Internet haute vitesse Vidéotron. Celui-ci a offert en exclusivité à ses clients la possibilité de suivre vingt-quatre heures sur vingt-quatre l'évolution des participants. C'est dans ce contexte que l'on peut penser la société occidentale contemporaine comme étant une société « imagophage ». Comme le postule l'auteur des *Dépouilles de l'altérité*, « [l]e sujet occidental, *imagophage* acharné, s'englue et croupit dans une mare d'images pétrifiées. C'est entouré de dépouilles qu'il patauge dans sa quête de liberté. Tout se passe comme si, le regard rivé au rétroviseur, il voulait éviter l'enlissement qui le menace⁷⁸. » À force de réitérer et de consommer autant d'images, l'Occidental finit par en être saturé.

Transgression, conscience et responsabilité

Dans un contexte où la fonction carcérale de l'architecture semble s'étendre à l'ensemble de la structure sociale, il devient urgent de s'interroger sur le rôle joué par la parole. L'architecture, comme la langue, possède une fonction performative⁷⁹ qui, outre le fait d'assigner des lieux et des espaces, permet d'entreprendre des démarches et d'imposer un parcours qui délimite la liberté du sujet. En ce sens, elle est, comme le suggère Foucault, soumise à un ordre qui lui permet de représenter dans la rationalité et dans la non-rationalité tout à la fois. La parole du fou, le plus souvent considérée comme nulle et non avenue, se trouve en quelque sorte délégitimée par l'espace architectural qui tente depuis toujours de l'étouffer.

⁷⁸ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 118.

⁷⁹ Cf. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

Les différentes étiquettes dont se parent les prisonniers (voleur, violeur, tueur, etc.) se rapportent à une construction de l'imaginaire qui dédouane les sujets de toute responsabilité sociale. Le sujet qui n'est pas conscient de l'interdit qu'il a transgressé ne peut être tenu responsable du crime dont il est l'auteur. Dans l'histoire, la folie a longtemps eu le pouvoir d'exonérer le sujet de sa faute. Bien que ce ne fût pas toujours le cas⁸⁰, avec la modernité, cette tendance s'est maintenue puisque, dans les sociétés occidentales contemporaines, la folie constitue un argument de taille quand vient le temps de condamner un individu. Par exemple, depuis 1958 en France, les psychiatres sont tenus de poser un diagnostic quant à l'état psychique véritable de l'inculpé afin de déterminer s'il présente un danger pour la société ou pour lui-même, s'il est accessible à la sanction pénale et s'il est curable ou réadaptable. Ces questions « permettent d'indiquer, dans un vocabulaire à peine codé, si l'asile vaut mieux que la prison, s'il faut prévoir un enfermement bref ou long, un traitement médical ou des mesures de sûreté⁸¹ ». Or, ce n'est pas chose nouvelle que de disculper un sujet sous prétexte qu'il soit fou. Cette tendance était déjà à l'œuvre dans les sociétés primitives. Dans *Totem et tabou*, Freud relate une anecdote qui illustre la valeur de tabou accordée aussi bien à tout ce qui appartient à un individu qu'à l'individu lui-même en montrant ce qui peut advenir d'un sujet qui a, sans le savoir, transgressé la Loi :

Un chef de la Nouvelle-Zélande, homme d'un rang élevé et d'une grande sainteté, abandonne un jour dans la rue les restes de son repas. Un esclave passe, jeune, robuste et affamé, aperçoit ces restes, s'empresse de les avaler. Il n'a pas plus tôt achevé le dernier morceau qu'un spectateur effrayé lui apprend de quel crime il s'est rendu coupable. Notre esclave, qui était un guerrier solide et courageux, tombe à terre à l'annonce de cette nouvelle, en proie à de terribles convulsions et meurt au coucher du soleil du jour suivant⁸².

⁸⁰ Selon Foucault, les tribunaux du XIX^e siècle se sont mépris sur le sens de l'article 64 : « On pouvait être coupable et fou; d'autant moins coupable qu'on était un peu plus fou; coupable certes, mais à enfermer et à soigner plutôt qu'à punir. » (Michel Foucault, *op. cit.*, p. 29).

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 67.

Ce récit révèle la sanction la plus sévère dont un sujet trouvé coupable puisse être victime : la mort. Dans ce contexte, il s'agit d'un sort devant servir de morale à quiconque oserait manger sans permission les restes d'une figure d'autorité. Par contre, ce qui est laissé de côté dans cet exemple, c'est l'*ignorance* du sujet face à la *transgression* qu'il a commise. Dans le cadre de cette réflexion, on est en droit de s'interroger sur la valeur attribuée à la *faute*. En dépit du vieil adage stipulant que « nul n'est censé ignorer la Loi », il existe des sujets qui, un peu comme des enfants, n'ont pas *conscience* de la portée de leurs actes et qui *ignorent* l'interdit qu'ils ont involontairement subverti. Pour le dire d'une façon un peu brutale, ces individus « ne savent pas ce qu'ils font⁸³ ». Puisque le tabou est « un acte prohibé vers lequel l'inconscient est poussé par une tendance très forte⁸⁴ », ne faudrait-il pas exempter de toute sanction celui qui ne peut, pour quelque raison que ce soit, assumer la responsabilité de ses actes? Le concept de perversion tel qu'il est développé par Patrick Vignoles va d'ailleurs en ce sens. Selon lui, ne peut être considéré « pervers » que celui qui ne se rend pas compte de la nature de ses comportements :

[...] la perversité apparaît comme une disposition naturelle ou du caractère, tendance ou instinct, qui porte inconsciemment l'homme à mal agir. Le méchant se sait et se veut méchant. Le mal est la maladie du pervers, et la perversité, en tant que disposition pathologique au mal, est irresponsable⁸⁵.

La perversité n'implique pas forcément la volonté débridée de nuire à autrui, de faire le mal. Le « pervers » serait, comme le souligne Vignoles, un « méchant malgré lui⁸⁶ ». Au demeurant, l'étymologie de « méchant » (de *mescheoir* qui veut dire « tomber mal ») invite à nuancer la connotation moralisatrice attachée au mot. En effet, il faut comprendre le

⁸³ Patrick Vignoles, *La perversité : essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, 2000, p. 24.

⁸⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 3^e éd., Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 53.

⁸⁵ Patrick Vignoles, *op.cit.*, p. 11.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

concept de « méchant » dans son rapport avec le caractère non contingent de l'être. C'est dire que le méchant est celui qui, comme le « pire », se présente sous l'effet du hasard. Nul ne peut prévoir ni le lieu ni l'instant où le « méchant », voire le « pire », frappera.

Si le condamné ne peut être châtié parce qu'il ignore l'interdit qu'il a transgressé, qu'en est-il du sort du bourreau qui, lui, doit faire le mal pour vaincre le mal? En appliquant la loi du talion, voire parfois un châtiment qui va au-delà de cette dernière, le bourreau ne serait-il pas sujet à se soumettre à des sanctions encore plus sévères parce qu'il *sait* de quel ordre est l'acte qu'il commet? En tuant le tueur, le bourreau deviendrait celui qu'il faudrait assassiner pour avoir à son tour assassiné l'assassin. À la suite de quoi le second bourreau devra, si l'on suit cette logique, se soumettre aux mêmes règles, et ainsi de suite. Considérant la cruauté dans son rapport avec les supplices, le bourreau, de par sa *conscience* de l'acte qu'il commet pourrait, dans cette perspective, s'avérer aussi coupable que le condamné sur lequel il exerce son pouvoir. Antonin Artaud s'intéresse d'ailleurs à la conscience du geste dans son rapport avec la cruauté :

Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant *déterminé* à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne l'exercice de tout acte de vie, sa couleur de sang, sa nuance cruelle puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un⁸⁷.

Les propos d'Artaud viennent ici rejoindre ceux de Philippe Vignoles et de Sigmund Freud. Pour l'auteur du *Théâtre et son double*, la conscience apparaît comme une condition de possibilité de la cruauté. Celui qui ignore l'interdit qu'il a transgressé ne peut donc être

⁸⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 158-159. C'est l'auteur qui souligne.

trouvé coupable. En revanche, celui qui sait qu'il commet une infraction doit être sanctionné.

La prison donnerait ainsi accès à une certaine forme de théâtralité. Devant l'impossibilité de se reconstituer un être-au-monde⁸⁸ qui ne soit pas celui du lieu carcéral, le détenu a souvent recours à des pratiques visuelles grâce auxquelles il parvient à *panser* le rapport à l'altérité dans une perspective dépravée. Faire le deuil de son passé peut s'avérer pour lui une entreprise insurmontable. C'est dans ce contexte que la parole littéraire, au service du crime, permettrait de colmater le passé sans en effacer la mémoire. En investissant le huis clos, le détenu fait en sorte que la prison devienne un écran sur lequel il peut *pro-jeter* ses fantasmes. En ce sens, le huis clos, qu'il soit forteresse, château, hôpital, lazaret, manufacture, couvent, île ou prison, deviendrait un véritable laboratoire d'écriture. Cela semble tout à fait paradoxal puisque dans l'espace même où le sujet est censé perdre sa liberté, il rencontre les conditions lui permettant de développer sa force de représentation.

La parole du fou et son rapport à l'enfermement

La folie constitue depuis toujours un lieu d'enfermement. Même le mot « fou » opère comme un cliché qui emprisonne le sujet, occultant du coup ses spécificités. On a presque toujours cherché à interner les fous dans des asiles sous prétexte que leur discours dérangeait l'ordre social. En contrepartie, l'imagination des hommes a fait du supplice un acte de barbarie et de cruauté⁸⁹, faisant de lui un véritable « théâtre de l'enfer⁹⁰ » où le

⁸⁸ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit.

⁸⁹ Michel Foucault, op. cit., p. 43.

condamné apparaît sur la scène publique comme le seul et unique personnage. Mais au XVIII^e siècle, avant qu'il ne soit exécuté, on lui prête la parole afin qu'il proclame lui-même sa culpabilité et qu'il se repente publiquement de sa faute; là s'établit le rapport entre la parole du fou et celle du condamné. Ce « discours d'échafaud », cette « amende honorable⁹¹ », qui prenait toutes les allures d'un court monologue dans lequel le condamné énonçait ses dernières volontés avait, comme le supplice lui-même⁹², une double fonction. D'une part, il se devait d'être une manière de dissuasion; il fallait que la peine fût suffisamment sévère pour empêcher qu'elle ne se reproduise. Celui à qui on prêtait une voix devait donc, en principe, servir d'exemple. D'autre part, cette parole stercorale (dépouille avant de l'être)⁹³ constituait une façon pour la société de s'auto-légitimer. Selon Foucault « l'existence du genre “dernières paroles d'un condamné”, est en elle-même significative. La justice avait besoin que sa victime authentifie en quelque sorte le supplice qu'elle subissait⁹⁴ ». Le regard du peuple, essentiel, vient dans ce contexte renforcer la décision de la justice, contribuant à accroître la théâtralité des exécutions. Les divers supplices auxquels l'humanité eut recours témoignent de cette capacité à commettre le mal sous le regard d'autrui.

Selon Michel Foucault, il existe trois grands systèmes d'exclusion qui frappent le discours : la parole interdite, l'opposition vrai/faux, le partage raison/folie. Si dans le premier, il soutient que la parole, écrite ou non, est régie par des contraintes faisant en sorte qu'elle ne puisse de se révéler à n'importe qui, n'importe quand et dans n'importe quelle

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

⁹² Foucault précise que le supplice avait pour but d'empêcher le crime de se reproduire en même temps qu'il se devait d'être une punition conçue en prévision de l'avenir : « Les “réformatoires” se donnent pour fonction [...] non pas d'effacer un crime, mais d'éviter qu'il recommence [...] [Il s'agit de] dispositifs tournés vers l'avenir, [...] aménagés pour bloquer la répétition [...] ». *Ibid.*, p. 150.

⁹³ Cf. Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, *op. cit.*

⁹⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 79.

circonstance, et que dans le deuxième, il se penche sur la dialectique entre la vérité et le mensonge pour expliquer le fondement de tout discours, dans le troisième principe, il fait la part entre la raison comprise comme la faculté de penser du sujet lucide et la folie. Partant de l'idée selon laquelle on n'enferme plus seulement pour *punir*, mais pour *soigner*, voire pour *guérir*, le partage entre la raison et la folie doit être abordé lorsqu'il est question de huis clos. L'enfermement des « fous » comme une possibilité vers laquelle la société se tourne pour exercer un contrôle sur le discours social n'est pas une pratique récente. Déjà au Moyen Âge, le discours du fou, autant que le sujet qui le tenait, faisait l'objet non seulement d'une censure, mais d'une exclusion sociale. Il arrivait que sa parole soit tenue pour nulle et non avenue en fonction des partages que la société établissait tacitement. « [N]'ayant ni vérité ni importance, ne pouvant pas faire foi en justice, ne pouvant pas authentifier un acte ou un contrat, ne pouvant pas même, dans le sacrifice de la messe, permettre la transsubstantiation et faire du pain un corps [...] »⁹⁵, la parole du fou ne peut être libre.

L'on confère à cette parole une valeur symbolique – notamment à la Fête des fous⁹⁶ – en lui prêtant des pouvoirs surnaturels tels que la possibilité de prédire l'avenir, de déceler une vérité cachée et de « voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir »⁹⁷. En dehors de ce contexte bien particulier, elle est condamnée à une impasse : soit on ne l'écoute pas (parce qu'on ne la comprend pas), soit on l'étouffe au nom

⁹⁵ *Id.*, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12-13.

⁹⁶ Je souligne au passage que la Fête des fous, aussi appelée Fête des Innocents, fut célébrée en France jusqu'au XVII^e siècle. À cheval entre les festivités du Mardi Gras et celles du Premier avril, la Fête des fous était principalement celle des exclus de la société, parce qu'une fois l'an, elle leur conférait une voix. Paul Zumthor s'est d'ailleurs inspiré de cette tradition dans son roman *La fête des fous* (Montréal, l'Hexagone, 1987.).

⁹⁷ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 13.

de la *raison*⁹⁸. C'est notamment ce qui advient du personnage de Quasimodo dans le roman de Victor Hugo. La foule rassemblée sur le parvis de la Cathédrale Notre-Dame de Paris élit Pape des fous le sonneur de cloches en fonction de ce qu'elle croit être la plus merveilleuse des grimaces. Soudainement, celui qu'on avait ostracisé de par son apparence physique hors du commun devient, l'espace d'un jour, le centre d'attention :

– Noël! Noël! Noël! criait le peuple de toutes parts. C'était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien de moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. [...] Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles, tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue; de ses dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse, sur laquelle une de ses dents empiétait comme la défense d'un éléphant; de ce menton fourchu; et surtout de la physionomie répandue sur tout cela; de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble.

L'acclamation fut unanime; on se précipita vers la chapelle. On en fit sortir en triomphe le bienheureux pape des fous. Mais c'est alors que la surprise et l'admiration furent à leur comble; la grimace était son visage.

Ou plutôt toute sa personne était une grimace⁹⁹.

Le pape des fous, c'est-à-dire le fou des fous, c'est celui que l'on célèbre, mais aussi celui que l'on exclut. Si, dans la tradition européenne, sa parole n'a droit de séjour qu'une fois l'an, celle du bossu de Notre-Dame reste étouffée. Bien qu'il ne soit pas muet, il est incapable de se faire comprendre par un peuple qui tisse autour de lui un cercle étrange « de terreur et de respect qui [a] au moins quinze pas géométriques de rayon¹⁰⁰ ». La cathédrale est donc pour Quasimodo un huis clos dans lequel il se cache pour échapper au regard

⁹⁸ Dans ce cas, il importe de se référer au concept d'« Aufklärung » tel que développé par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans *La dialectique de la raison* (Paris, Gallimard, 1974). Le lecteur soucieux d'approfondir cette problématique est aussi invité à consulter l'ouvrage de Martin Heidegger, *Le principe de raison* (Paris, Gallimard, 1962).

⁹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, introd. et chron. de Jacques Seebacher, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1988 [1831], p. 118-119.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

d'une société qui ostracise la différence. La parole du fou est donc avant tout celle d'un désir caché. En osant dire ce que les autres n'osent pas, le fou transgresse et subvertit l'opinion publique. La violence avec laquelle elle est libérée est sans doute ce qui la condamne à l'exclusion depuis si longtemps.

Le cri comme phénomène subversif : ses significations en milieu carcéral

Bien que le célèbre tableau expressionniste d'Edvard Munch réalisé en 1893 ait en quelque sorte conféré au cri ses lettres de noblesse, eu égard à son titre évocateur – *Le cri* –, peu d'ouvrages philosophiques, artistiques et littéraires sont consacrés à cette problématique. Susceptible de s'exprimer partout, et surtout en prison, le cri est appelé à se manifester dans un lieu qui justement l'interdit. D'où le statut subversif que revêt ce phénomène marginal dans le contexte carcéral. Tout en élaborant une réflexion sur la problématique du cri dans la littérature, cette thèse cherchera ainsi à montrer que l'oubli de cet interdit s'explique par la prédominance du langage articulé. Il s'agira d'illustrer, à partir des romans de Sade, soient *Les cent vingt journées de Sodome* et *La philosophie dans le boudoir*, comment le cri, en faisant fi du registre codé, rejoint une force archétypale originelle que le discours articulé n'a pas encore atteinte.

Le cri ne peut être pensé que comme l'expression d'une voix en rupture avec toute logique discursive. Autrement dit, il n'y a de cri que lorsque la parole se coupe du langage articulé pour se faire violence, se faire violente. Le cri doit, en ce sens, être compris comme une forme alternative de révolte, c'est-à-dire « le signal d'une transgression, d'un désordre,

d'une méprise¹⁰¹ » bref, d'un phénomène subversif, car dans sa spontanéité, il perturbe l'espace dans lequel il se produit pour « marquer la mémoire¹⁰² ». Bien avant que le cri ne s'introduise *dans* la prison, c'est au cours des exécutions publiques, principalement pratiquées sous l'Ancien Régime, qu'il était le plus susceptible d'être entendu. La souffrance que l'on faisait subir au condamné devait, par la force des cris, servir d'exemple. Les cris du condamné exposé à la torture devaient alors être suffisamment intenses pour « entrer dans la mémoire des hommes¹⁰³ ». « [Q]ue le coupable gémissse et crie sous les coups, ce n'est pas un à-côté honteux, c'est le cérémonial même de la justice se manifestant dans sa force¹⁰⁴ », souligne Foucault. Le cri était donc un signe annonciateur du sort réservé à ceux qui avaient transgressé la Loi : il rendait « la mort publique tout en permettant l'expression de la douleur. Il [était] le déclencheur d'un processus de deuil¹⁰⁵ ».

Dans la prison, la valeur du cri n'est pas tout à fait la même. À l'intérieur de ce huis clos, le cri ne sert pas forcément à donner l'exemple. Toutefois, comme dans le cadre des supplices publics, il permet d'amorcer un deuil, celui de la liberté, de l'espace extérieur que le sujet a quitté. Le cri marque ainsi un rite de passage entre le dedans et le dehors de la prison. De la même manière que pour les cris de la naissance, des funérailles ou du moment du miracle, le cri du *nouveau* détenu a une fonction cathartique lui permettant d'extérioriser, voire d'exorciser, les craintes infligées par le passage de l'entre-deux. Dans ce contexte, pourquoi ne pas interroger le sens du cri en milieu carcéral? Alors que dans la société occidentale contemporaine le cri acquiert une valeur subversive parce qu'il

¹⁰¹ Didier Lett et Nicolas Offenstadt, « Les pratiques du cri au Moyen Âge », dans Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro! Noël! : pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁵ Didier Lett et Nicolas Offenstadt, op. cit., p. 28.

déstabilise l'ordre établi, dans la prison cette subversion ne peut qu'être accentuée du fait que l'espace pénitencier se réclame d'une fonction coercitive. S'il est un endroit où l'on devrait, en principe, respecter la Loi, notamment celle du silence, c'est bien en prison. Ce n'est pourtant pas le cas. En prison, le sujet est d'emblée confronté à une atmosphère bruyante où le *cri s'inscrit*. Cri de désespoir, de haine, de peur, d'angoisse ou de douleur, cet espace liminal de la voix demeure, pour celui qui a perdu sa liberté, son identité et son intimité, la parole inarticulée, viscérale et primale vers la laquelle il se tourne en dernier recours pour tenter de colmater les souffrances engendrées par l'enfermement. Plutôt que de taire la voix, l'architecture pénitentiaire ne ferait que l'exacerber, faisant de la prison le théâtre du cri, là où le discours des personnages est remplacé par une parole marginale. Dans la préface du *Théâtre et son double*, Artaud postule le théâtre comme le seul lieu où tous les langages sont encore admis¹⁰⁶ : tous les gestes, les sons, les paroles et les cris correspondent aux « ombres » dont le théâtre n'a pas su se débarrasser. Il en est de même de la prison où les prisonniers-acteurs s'abandonnent à l'expression de ces « ombres » dans ce « théâtre » « *qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie*¹⁰⁷ ». L'auteur des *Cent vingt journées de Sodome* montre encore ici la voi(x)e. Au cours de ses différents épisodes d'enfermement, Sade faisait de la prison un véritable théâtre. Que ce soit à Vincennes lorsqu'il apprend que madame de Montreuil plaide sa démence¹⁰⁸, ou plus tard par jalousie, lorsqu'il soupçonne à

¹⁰⁶ Je reviendrai sur ce sujet lorsqu'il sera question, dans le chapitre IV, de la multiplicité des langues dans le contexte concentrationnaire. Je serai alors en mesure d'établir un lien entre la figure de la Tour de Babel et le camp de concentration.

¹⁰⁷ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁸ « Dès janvier 1777, Mme de Montreuil avait mandé à la marquise son dessein d'invoquer une prétendue démence de son gendre, pour obtenir dispense de représentation devant la cour d'Aix, mais le marquis de

tort sa femme d'adultère, ou encore à la Bastille où, à l'aide d'un tuyau de fer blanc en guise de porte-voix, il profère qu'on y égorge les prisonniers et supplie qu'on vienne le libérer, Sade crie, hurle et subvertit la loi du silence dont la prison est gardienne. Dix jours après les événements du 2 juillet 1789 où, puni, le marquis est conduit à Charenton sans qu'il ne puisse rien emporter, surtout pas les quinze volumes de ses ouvrages manuscrits, la chambre qu'il occupait à la Bastille sera pillée. Dans cette perspective, il se pourrait que le cri ait, à certains égards, été responsable de la sauvegarde et du transfert des savoirs littéraires, notamment ceux des *Cent vingt journées de Sodome*.

Au terme de cette réflexion sur le rôle du cri chez Sade, on peut supposer que la privation de la parole soit, pour le prisonnier, sous-tendue par un désir de transgresser l'interdit. C'est comme s'il se disait *puisque'on m'interdit de parler, je crierai*. L'imposition du silence – ou à l'inverse l'interdiction du cri – entraîne parfois une volonté de transgression de la *norme*. C'est dire que le simple fait d'interdire une pratique, quelle qu'elle soit, incite certains sujets à s'y prêter. Il en est de même du cri. Puisque l'espace carcéral empêche la parole de circuler librement à l'intérieur de ses murs, le cri apparaît comme une *voix* capable de remettre en question ce qui se voudrait être une *norme*. L'espace carcéral semble ainsi dire au prisonnier : *quand tu ne pourras plus parler, quand on t'aura coupé la langue, restera le cri*. Quand le raisonnement n'y est plus ou lorsque l'émotion touche la démesure au point d'empêcher tout langage de s'articuler, subsiste le cri. C'est ce que Philip Kaufman a d'ailleurs bien montré dans son film *Quills : la plume et le sang* (2000) où le personnage de Sade, à qui on a tout enlevé dans l'objectif de l'empêcher d'écrire, finit par se faire couper la langue. Cette scène cruciale du film illustre

Sade, à cette proposition, avait jeté de hauts cris. » Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France, 2004 [1989], p. 259.

comment le cri reste l'instrument ultime vers lequel le sujet se tourne en désespoir de cause. Quand l'encre, la plume et le papier lui sont retirés, le personnage de Sade se sert des os de volaille et du vin rouge pour écrire sur les draps; lorsque son mobilier lui est supprimé, il continue d'écrire sur ses propres vêtements; lorsqu'on le met à nu, il communique verbalement ses idées à ses voisins de cellule qui, comme par le jeu du téléphone, les confie à Madeleine, la jeune préposée à la buanderie, qui s'applique à tout retranscrire. Enfin, lorsqu'on lui ampute la langue, le protagoniste trouve encore le moyen de laisser libre cours à ses fantasmes. Deux possibilités lui sont alors offertes : écrire avec ses excréments sur les murs de sa cellule¹⁰⁹ et crier :

Ce qui est censuré, c'est la main, le muscle, le sang, le doigt qui pointe le mot au-dessus de la plume. La castration est circonscrite, le sperme scriptural ne peut plus couler; la détention devient rétention; sans promenade et sans plume, Sade s'engorge, devient eunuque¹¹⁰.

À la place de la parole manuscrite – celle de *Justine*¹¹¹ que Madeleine, à l'insu des autorités pénitentiaires de Charenton, se charge de faire passer pour l'apporter chez l'éditeur – vient s'insérer celle d'un cri dont la violence revendique une valeur subversive.

Cette violence sous-jacente au cri est, comme on vient de le voir, à l'œuvre dans les différents épisodes d'incarcération du marquis de Sade, mais aussi lorsqu'il est question de représenter d'un point de vue cinématographique ces mêmes événements. Or, qu'en est-il du cri dans le cadre de nos sociétés occidentales contemporaines? Quel est le statut du cri?

¹⁰⁹ L'usage des fluides corporels n'est pas une pure invention du cinéaste Philip Kaufman. En janvier 1778, alors que Sade est emprisonné au donjon de Vincennes, il écrit avec son propre sang une lettre à la présidente de Montreuil « pour la supplier de mettre fin à l'horreur de la prison ». Gilbert Lely, *op. cit.*, p. 258-259. Par ailleurs, c'est à se demander s'il n'y aurait pas dans l'expression artistique de ce personnage quelque chose qui relèverait de l'art pariétal. Sans établir un rapprochement trop étroit entre les hiéroglyphes des grottes de Lascaux et les inscriptions trouvées sur les murs des institutions pénitentiaires, on est en droit de s'interroger sur la fonction du lieu clos en tant que moteur de l'écriture.

¹¹⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 188. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹¹ Dans le film, le personnage de Sade écrit en prison un roman qu'il intitule *Justine* alors qu'en réalité, ce sont *Les cent vingt journées de Sodome* qu'il y a rédigé. Sade a produit trois versions de *Justine* : le conte posthume des *Infortunes de la vertu* en 1787, *Justine ou les Malheurs de la vertu* en 1788 (publié en 1791) et *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* en 1797.

Est-il plus libre que ne l'a été celui de Sade ou de son personnage dans le contexte carcéral? Quel rapport peut-on établir entre le cri, d'origine primale, et la violence représentée par l'entreprise médiatique contemporaine? Les médias occidentaux contemporains, témoins aveugles des pires « perversités » du bellicisme, tabouisent la violence. Faisant souvent comme si elle n'existait pas, ils banalisent la souffrance qu'on inflige à autrui en étouffant les cris. Ce n'est, comme le soutient Sartre, que lorsque le cri de grâce de la « victime » se fait entendre que le plaisir du sujet sadique atteint son paroxysme :

Si la victime résiste et refuse de crier grâce, le jeu n'en est que plus plaisant : un tour de vis de plus, une torsion supplémentaire et les résistances finiront par céder. Le sadique se pose comme « ayant tout le temps ». Il est calme, il ne se presse pas, il dispose de ses instruments comme un technicien, il les essaie les uns après les autres, comme le serrurier essaie diverses clés à une serrure; il jouit de cette situation ambiguë et contradictoire [...] ¹¹².

Alors qu'en est-il justement du cri qui ne se fait jamais entendre? Le supplice ne connaît-il pas de fin? D'une part, lorsque le cri, dont la nature relève du préverbal, est tu, il empêche la société d'accéder à la douleur d'autrui et, par conséquent, de développer sa capacité d'empathie. Près de s'ancrer dans un profond solipsisme, ou du moins d'un certain individualisme, le sujet occidental fait comme si de rien n'était. Il est comme un enfant pour lequel n'existe que ce qu'il peut voir ou entendre. Dans cette perspective, l'interdit se découvre comme la clef de voûte de l'agonistique culturelle. Même si on étouffe le cri, la société demeure une structure étroitement liée à l'enfance. Ce déni se révèle alors comme l'une des conditions d'émergence de cette *involution* semblant affecter l'Occident. D'autre part, le cri de celui que le sadique a pris dans sa toile doit être considéré comme la seule et unique *voix* (voie) capable de mettre un terme à cette représentation du mythe de Sisyphe. Il est donc à prévoir que dans les sociétés occidentales contemporaines – comme dans la

¹¹² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit. p. 454.

prison –, la violence ne soit pas sur le point de s'estomper. Bien au contraire, en la reléguant au rang des tabous, on la cultive. Reste à se demander si, dans le cadre de nos sociétés qui ont banni le cri de la cité, la prison ne serait pas le lieu du cri. D'ailleurs, c'est dans l'anonymat de ce cri-là que la société *s'écrit*.

La prison : espace où l'anonyme s'écrit

La prison dépouille le sujet de sa liberté, mais aussi de tous ses repères identitaires, faisant en sorte qu'il devienne à bien des égards anonyme. Démuni et précaire, le détenu choisit parfois de se tourner vers *l'écrit* plutôt que vers *le cri* pour tenter de récupérer ses pertes. L'écriture s'avère en ce sens un moyen de combler le vide engendré par la privation d'autant d'objets à la fois. C'est alors que le prisonnier découvre entre les *murs* les conditions de possibilité qui font de lui un étranger. Entre son entrée derrière le rideau de fer et le moment où on lui permet d'en sortir, se produit un bris. Comme pour celui qui a quitté son pays natal, le détenu doit apprendre à faire le deuil d'un temps, d'un lieu et d'un environnement humain qui lui sont chers s'il veut éviter de sombrer dans la mélancolie. Le récit de toutes ses pertes « transforme l'écrivain en archéologue de la mémoire et de ses plis¹¹³ ». Dans cette optique, la prison peut être considérée comme un espace où l'anonyme *s'écrit*. En représentant ce qu'il a perdu, le sujet privé de sa liberté et de son identité réactive des savoirs venus d'ailleurs. Par définition, *re-présenter*, c'est convoquer, faire advenir quelque chose qui n'est plus là. Il s'agit d'une dynamique reliée au manque :

On *re-présente* l'autre seulement quand il n'est plus là. *Re-présenter* d'ailleurs, dans ce contexte précis, veut dire reconstruire ce que la vue ne saisit plus. C'est la mise en place d'une perspective forcément dépravée, en trompe-l'œil, faisant appel à une

¹¹³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 166.

anamorphose. Un second regard en émane; l'espace littéraire y opère. La littérature est toujours un second regard. La perte est ainsi une forme de cécité, un huis clos de l'altérité, une impasse que la littérature cherche (en vain, il faut bien le dire) à surmonter. La parole littéraire invoque et convoque à la fois un être voué à la perte. L'autre, par définition, est ce qui nous échappe en dépit des mécanismes que nos peurs mettent en place pour le fixer¹¹⁴.

Dans ce contexte, l'écriture acquiert sa capacité de réparation, car elle permet à l'écrivain de faire, consciemment ou non, « le deuil de l'origine¹¹⁵ ». Les personnages prisonniers des récits de Jorge Semprún, de Reinaldo Arenas, de Carlos Liscano et de Marie Gagnon, comme les personnages étrangers de Sergio Kokis et d'Émile Ollivier¹¹⁶, ont tous comme visée la réactivation d'une altérité perdue qu'ils s'efforcent de récupérer en écrivant. Les narrateurs de *L'écriture ou la vie*, d'*Avant la nuit*, du *Fourgon des fous*, de *Lettres de prison* comme ceux du *Pavillon des miroirs* et de *La brûlerie* épousent dans une sorte de mise en abyme la situation de leur auteur dans la mesure où ce sont tous des « écrivains-étrangers »¹¹⁷ qui tentent d'apaiser leur sentiment d'abandon par l'entremise de l'écriture : « Saltimbanque sur la corde de ses propres dépouilles, il [l'étranger] ne peut être qu'un contorsionniste dans un monde où l'acrobatie majeure est de demeurer en vie¹¹⁸. » L'écriture comble ainsi un vide que la parole orale ne sait remplir, probablement par-delà son caractère éphémère. Un peu de la même manière que pour Adorno¹¹⁹, l'écriture de *l'étranger* mis en scène dans ces paroles testimoniales devient en quelque sorte sa demeure. C'est là qu'il s'investit, qu'il se met à nu. Dans cette optique, l'écriture se dédouane de

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 167-168. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁵ Cf. Régine Robin, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

¹¹⁶ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, Montréal, Éd. de l'Aube, 1999; Émile Ollivier, *La brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.

¹¹⁷ Le rapport pouvant être établi entre la figure du prisonnier et celle de l'étranger sera explicité dans le chapitre IV.

¹¹⁸ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 198.

¹¹⁹ Cf. Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralina : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980, p. 50, 51 et 53.

plusieurs conventions pour devenir poreuse. C'est pourquoi elle ne connaît pas réellement de frontières; elle est ouverte à qui veut bien la lire. De ce point de vue, elle serait davantage de l'ordre de la *frontier*¹²⁰. C'est donc en *s'écrivant* que le détenu-étranger essaie de saisir ce qu'il a perdu tout en accédant à une forme de libération inconditionnelle. Bien que cela soit paradoxal, la littérature, de par sa fonction cathartique, permet au prisonnier de se *purger* d'une angoisse viscérale. S'opère alors une *déprise*. C'est dire que l'écriture constitue pour lui la clef de voûte – c'est le cas de le dire – de la liberté. Écrire en prison, c'est en quelque sorte s'en évader. C'est transgresser l'interdit fondamental de la prison : la privation de liberté. Aussi cette transgression est-elle renforcée quand il est question de représenter l'interdit. La représentation de pratiques s'écartant de la *norme* fait sauter les verrous et permet, par conséquent, au sujet de sortir de sa prison. C'est donc en ce sens que l'on peut penser le prisonnier comme un passeur, c'est-à-dire comme celui qui dispose d'un statut lui permettant de franchir clandestinement les frontières.

La représentation se heurte toutefois à des limites. Même dans l'œuvre de Sade revendiquant la possibilité de *tout* dire, il y a des « passions¹²¹ » qui se dérobent à la représentation. C'est ce qui se passe dans le cinquième dialogue de *La philosophie dans le boudoir* lorsque le maître libertin Dolmancé s'enferme dans un cabinet adjacent au boudoir avec le valet de Mme de Saint-Ange, confiant au secret ce qui se passe dans ce huis clos :

Dolmancé [...] Je vais vous demander, mesdames, la permission de passer un instant dans un cabinet voisin avec ce jeune homme.

¹²⁰ Pour une théorie de la frontière en tant que structure qui empêche les échanges de se produire (*border*) en imposant des limites (*boundaries*), se reporter à l'article de Michel Oriol, « Identité produite, instituée, exprimée » (*Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXVI, 1979, p. 19-28) et pour une conceptualisation du mythe de la *frontier*, voir l'article de Patrick Imbert, « Les trois R – ruptures, routes et réussite – dans les Amériques : entre l'oubli et la promesse », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 139-172.

¹²¹ Cf. Donatien Alphonse de Sade, Donatien Alphonse de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, dans *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1990.

Mme de Saint-Ange – Ne pouvez-vous donc pas faire ici tout ce qu’il vous plaît avec lui?

Dolmancé, bas et mystérieusement. – Non; il est de certaines choses qui demandent absolument des voiles¹²².

Les « voiles » évitent ainsi le lecteur d’avoir accès à la représentation et son rapport au référent est barré. Comme le soutient Castillo Durante, « le secret implique un point où la narration n’ayant plus de prise sur le “tout dire” semble chavirer et basculer dans le vide¹²³ ». Claustrés, les libertins sadiens se livrent à des activités qui transcendent les limites de la représentation; là où la transgression devient une présomption pour le lecteur, la subversion peut ne pas se révéler.

L’écriture carcérale à l’ombre de Sade

Circonscrire les conditions de possibilité du carcéral permet d’emblée de poser deux hypothèses. D’abord, il se peut qu’une prison devienne paradoxalement le lieu où l’écriture se sente plus libre que si elle était restée là où elle est née. Dans cette optique, il y aurait des sujets qui n’écriraient qu’en prison tellement ils sont soumis dans le monde extérieur à des contraintes qui les en empêcheraient. Est-ce que tout écrivain n’aurait pas besoin de s’enfermer pour écrire? Si tel était le cas, l’enfermement apparaîtrait comme une condition de possibilité de l’écriture. D’où l’intérêt de la figure du château chez Sade.

Bien avant que le divin marquis n’entre en prison et qu’il soit contraint à passer une grande partie de son existence derrière les barreaux, son désir de représentation exigeait le huis clos. C’est la raison pour laquelle il s’est lui-même si souvent *coupé* du reste du

¹²² *Id.*, *La philosophie dans le boudoir*, éd. présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 263.

¹²³ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l’ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, 1997, p. 120.

monde, dans son château de Lacoste en Provence¹²⁴. Il paraît intéressant de souligner ici l'étymologie du mot « château ». Issu de *castellum* en latin, il est dérivé de *castrum* qui veut dire « retranchement, lieu fortifié » (d'abord en parlant d'une propriété gardée ou retranchée). Celui-ci s'apparente ainsi à *castrare* qui veut dire « castrer, châtrer ». Or, loin d'y avoir été émasculé, Sade, dans son château, laissait libre cours à ses fantasmes. À ce sujet, Gilbert Lely recense un certain nombre d'événements qui lui permettent d'affirmer qu'entre janvier 1774 et janvier 1777, le château de Lacoste connaît une « période flamboyante¹²⁵ » au cours de laquelle il devient « le décor des exploits érotiques du marquis de Sade¹²⁶ ». Aussi, lorsque le marquis s'évade de prison – de Miolans à l'automne 1773 et de Valence en juillet 1778 –, c'est là qu'il trouve refuge.

Son œuvre témoigne, par ailleurs, de l'influence de ces passages obligés dans des prisons dont les architectures correspondent souvent à celles des résidences royales. À l'exception de l'hospice de Charenton-Saint-Maurice qui fut, comme on sait, la dernière résidence de Sade, les principaux lieux de détention où le marquis séjourna entre 1763 et 1814 permettent d'établir un rapport étroit entre la prison et le château. Que ce soit le donjon de Vincennes, la Bastille, Bicêtre ou les châteaux de Miolans et de Saumure, il s'agit de forteresses destinées à punir et à réformer, mais dont les apparences rendent compte des principales caractéristiques architecturales des châteaux. Toutes ces *prisons* hautes en pierres aux murailles flanquées de tours et de tourelles crénelées sont fortifiées et défendues par un ensemble de fossés et de remparts, rendant difficile, voire parfois impossible, toute intrusion de même que toute évasion. La relative étroitesse des ouvertures contribue également à renforcer le caractère austère des bâtiments. À l'époque de Sade, il

¹²⁴ Cf. Gilbert Lely, *op. cit.*, p. 145-155.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹²⁶ *Ibid.*

n'y a pratiquement aucune différence architecturale entre la prison et le château. Le modèle de la prison panoptique est certes connu à partir de 1780, mais faute de financement, le projet ne verra le jour qu'après la mort de Bentham (1748-1832). C'est pourquoi, à Lacoste comme à Saumure, à Vincennes, à Miolans, à Bicêtre ou à la Bastille, Sade mène une vie de château. Même s'il souffre du manque de liberté lorsqu'il se retrouve enfermé ailleurs que dans son château en Provence¹²⁷, il demeure à l'intérieur d'un huis clos qui lui rappelle la prison. Sade ne sort donc jamais totalement de l'univers carcéral. Il se promène d'une prison à l'autre, d'un château à l'autre, sans franchir de *réelles* frontières. Tout se passe comme si la *prison* n'était qu'un prolongement du *château* au-delà duquel sont mises en place des stratégies punitives.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les espaces fermés et restreints se multiplient dans l'œuvre de Sade. La récurrence du motif du château (celui du faux-monnayeur Roland, celui de l'ogre Minski sur une île, le palais du roi de Naples, le couvent de Sainte-Marie-des-Bois, la forteresse de Silling...), comme celle des cabinets, des niches et des boudoirs, en témoigne. Son séjour à la Bastille aura sans doute été une expérience charnière dans l'écriture de son œuvre, notamment celle des *Cent vingt journées de Sodome* où la représentation du huis clos est manifeste, du fait qu'elle fut rédigée en milieu carcéral. L'enfermement apparaît donc chez Sade comme la condition d'émergence de son écriture. S'il n'avait pas connu la solitude d'une cellule où il lui fut impossible de réaliser ses

¹²⁷ Fugitif, Sade écrit un billet au gouverneur de Savoie le 1^{er} mai 1773 dans lequel il exprime sa détresse : « J'aime mieux la mort que la perte de ma liberté. » (propos rapportés dans Gilbert Lely, *op. cit.*, p. 214). Aussi Sade écrit-il plus tard dans une lettre adressée à sa femme : « Quand me sortira-t-on, grand Dieu! du tombeau [Vincennes] où l'on m'a englouti tout vivant? Il n'est rien d'égal à l'horreur de mon sort, rien qui puisse peindre tout ce que je souffre, qui puisse rendre l'inquiétude qui me tourmente et les chagrins qui me dévorent. Je n'ai ici pour moi que mes larmes et mes cris; mais qui que ce soit ne les entend... Où est le temps où ma chère amie les partageait? Aujourd'hui, je n'ai plus personne : il semble que toute la nature soit morte pour moi! » (*Ibid.*, p. 253).

fantasmes autrement qu'en les inscrivant dans des espaces clos, ses écrits n'auraient certes pas, comme le soutient Bataille, été empreints de la même intensité :

[...] cette invention singulière [le théâtre des historiennes de Silling] naquit dans la solitude d'un cachot. En réalité la conscience claire et distincte, sans fin renouvelée et ressassée, de ce qui fonde l'impulsion érotique eut besoin pour se former de la condition inhumaine d'un prisonnier. Libre, Sade aurait pu assouvir la passion qui le sollicitait, mais la prison lui en retirait le moyen. [...] sans la réclusion, la vie désordonnée qu'il aurait menée ne lui aurait pas laissé la possibilité de nourrir un interminable désir, qui se proposait à sa réflexion sans qu'il pût le satisfaire. [...] Ainsi la Bastille où Sade écrivit fut-elle le creuset où lentement les limites conscientes des êtres furent détruites par le feu d'une passion que l'impuissance prolongeait¹²⁸.

La subversion rattachée à l'œuvre de Sade relève des actes réalisés par les personnages, mais elle ne sait se soustraire au fait qu'il ait écrit la prison dans la prison.

La représentation de la forteresse de Silling rend particulièrement compte de cette sorte de mise en abyme. Il s'agit d'un huis clos, isolé du reste du monde, voire pratiquement inaccessible, dont le libertin Durcet a fait murer toutes les portes extérieures, les rendant ainsi invisibles, afin qu'aucune évasion ne soit envisageable. Pour accéder au château, il faut parcourir un long trajet truffé d'embûches; après avoir passé le Rhin à Bâle, on doit s'enfoncer dans la Forêt noire « d'environ quinze lieues par une route difficile, tortueuse et absolument impraticable sans guide¹²⁹ ». Une fois sorti, on traverse le hameau où voleurs et contrebandiers ont été mandatés par le financier d'en expulser les visiteurs par-delà le 1^{er} novembre, date à laquelle la société doit être enfin réunie. Si l'on réussit à franchir l'étape de la charbonnerie, il faut gravir à pied une montagne environnée de précipices. Arrivé au sommet après une ascension qui aura duré près de cinq heures, on franchit un pont de bois construit au-dessus d'une fente « de plus de trente toises¹³⁰ »

¹²⁸ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 94-96.

¹²⁹ Donatien Alphonse de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, op. cit., p. 54.

¹³⁰ *Ibid.*

formant un précipice de plus de mille pieds de profondeur. Puis, arrivé de l'autre côté, on redescend dans une petite plaine où se trouve enfin le château dont l'accès représente une autre épreuve :

Un mur de trente pieds de haut l'environne encore; au-delà du mur, un fossé plein d'eau et très profond défend encore une dernière enceinte formant une galerie tournante; une poterne basse et étroite pénètre enfin dans une grande cour intérieure autour de laquelle sont bâtis tous les logements¹³¹.

Comme une véritable prison, Silling, la forteresse sans porte, se referme sur ses sujets sans la possibilité qu'ils ne puissent en sortir avant que la durée de leur *incarcération* ne se soit écoulée, soit cent vingt jours au total. Ce qui est toutefois particulier dans ce huis clos « inviolable¹³² », c'est que, comme l'affirme Michel Brix, « les maîtres du château sont, autant que leurs victimes, des prisonniers¹³³ » puisqu'ils sont soumis à un horaire rigoureux¹³⁴. Le château de Silling se rapproche du modèle panoptique développé par Bentham, car les libertins sadiens obéissent à un calendrier bien précis. S'il advient que des fautes soient commises et que cette routine ne soit pas respectée, des corrections en commun auront lieu tous les samedis à l'heure des orgies. La sévérité des punitions varie non pas en fonction de la faute, mais plutôt en fonction du rôle joué par les personnages. Ainsi, les historiennes seront à moitié moins punies que les enfants alors que la punition des femmes et des vieilles sera double de celle des enfants. Les hommes ne seront pas non plus exemptés de sanctions. Celui qu'on surprendra, par exemple, en flagrant délit avec une femme se verra amputé d'un membre¹³⁵, ce qui rappelle davantage les supplices publics que les « simples » peines d'emprisonnement. De plus, si un sujet commet « [l]e plus petit acte

¹³¹ *Ibid.*, p. 55.

¹³² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 8.

¹³³ Michel Brix, *loc. cit.*, p. 292.

¹³⁴ Donatien Alphonse de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, *op. cit.*, p. 59-63.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 64.

de religion¹³⁶ » ou entreprend de s'évader¹³⁷, il sera puni de mort. Les activités les plus intimes des personnages sont également soumises à une sévère réglementation qui prévoit des peines pour toute forme d'entrave à la Loi. Sade, dans *Les cent vingt journées de Sodome*, confronte ses personnages à des activités scrupuleusement réglementées de sorte qu'il (re)crée à l'intérieur de l'espace châtelain un univers carcéral. Comme l'affirme Castillo Durante, « rien de ce qui est susceptible de traduire la libre temporalité du sujet n'échappe à un contrôle rigide, tatillon et procédurier. Une logique de criminalisation donne sa cohérence légale à l'ensemble réglementaire mis en vigueur par la société des "amis"¹³⁸ ». Ainsi, l'œuvre du marquis de Sade est à ce point imprégnée du sceau de la prison qu'elle reproduit en abyme les principales caractéristiques de l'univers carcéral.

Entre le *Panopticon* benthamien et le château de Silling

Bien que, pour Roland Barthes, la cité sadienne trouve son équivalent dans le phalanstère fouriériste parce qu'elle possède le « même souci d'instituer une économie des passions [...], [la] même "harmonie" et [la] même utopie¹³⁹ », certains parallélismes au niveau architectural s'établissent entre le modèle de la prison panoptique proposé par Bentham et le château de Silling représenté dans *Les cent vingt journées de Sodome*.

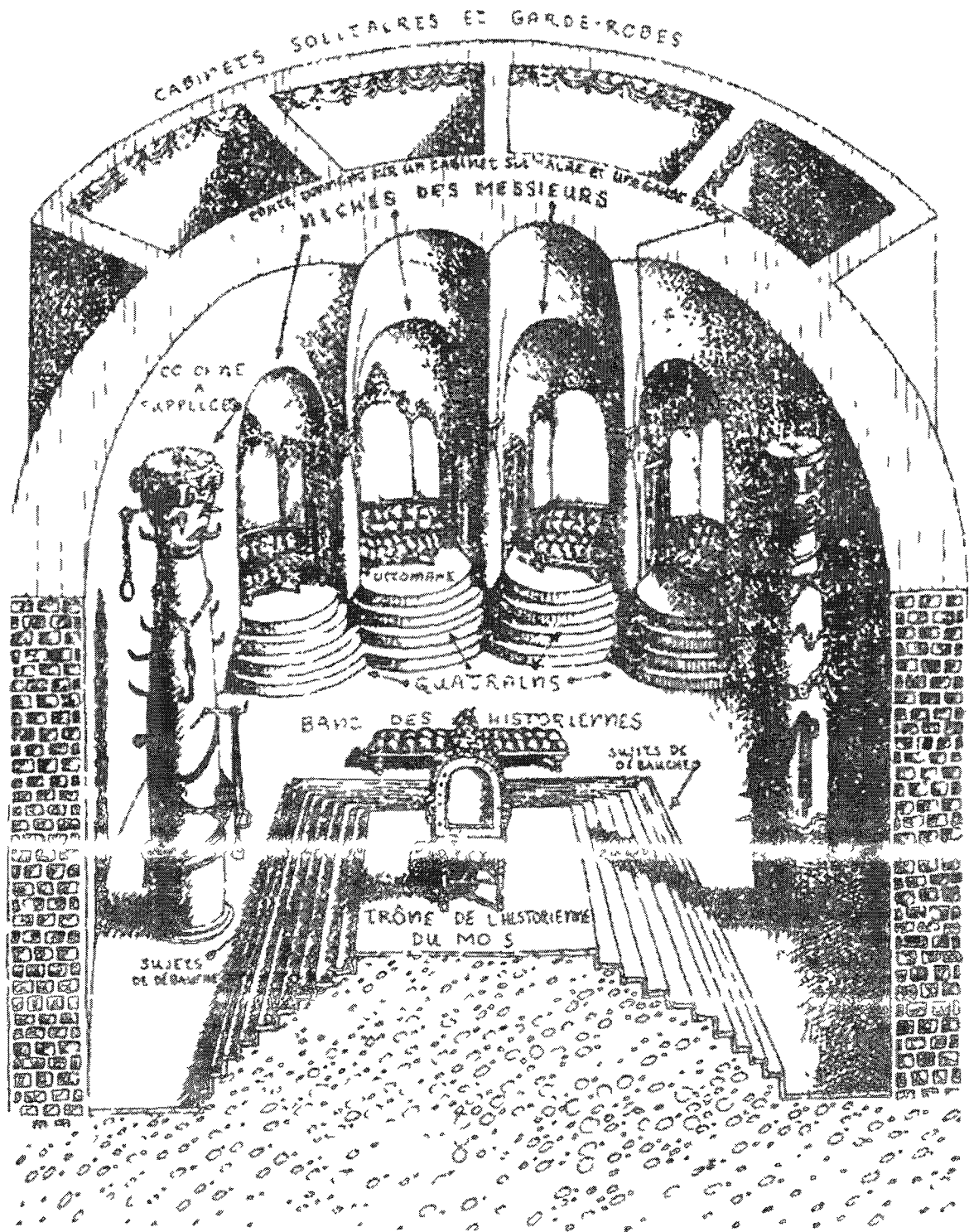
¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 65.

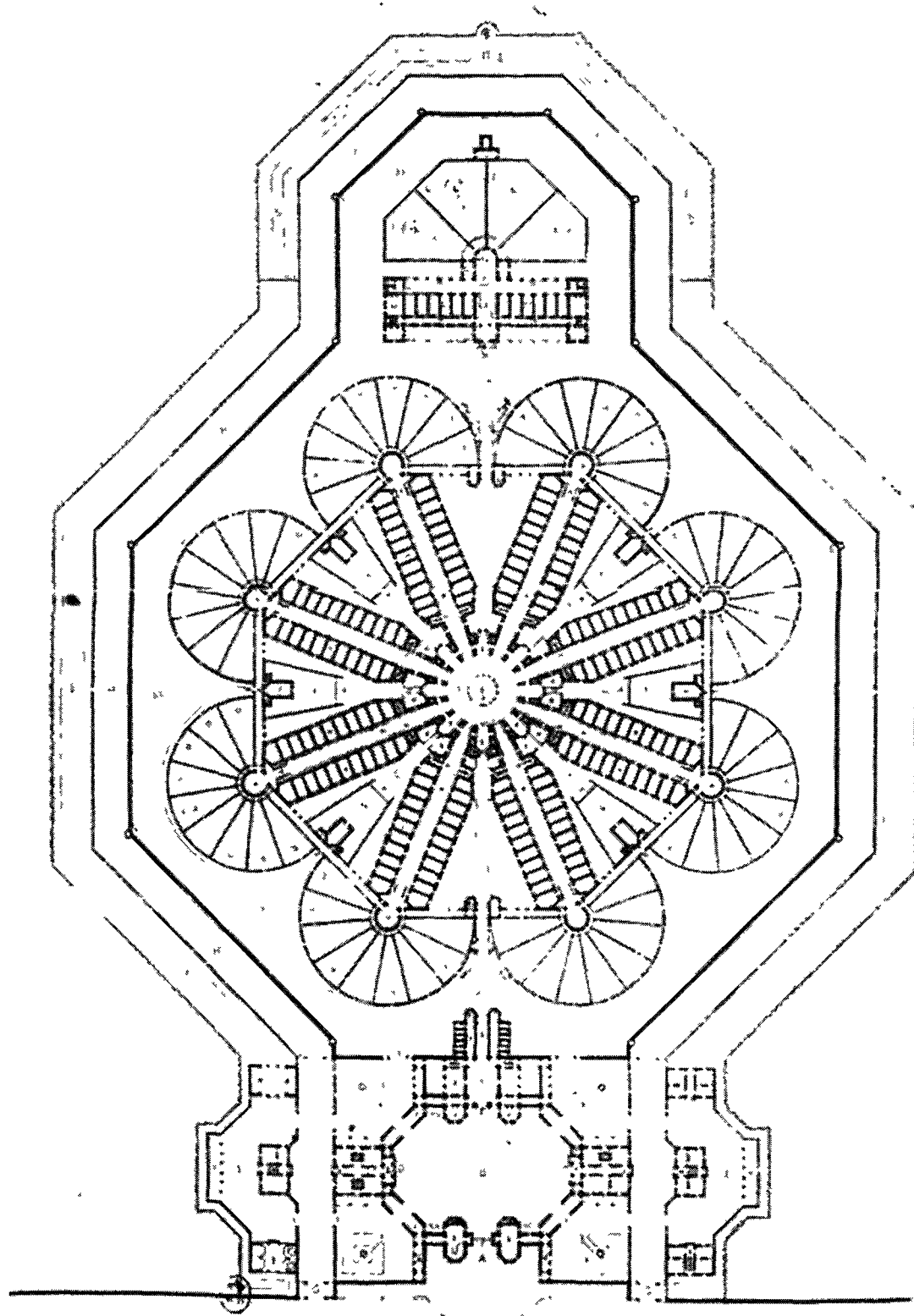
¹³⁸ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, *op. cit.*, p. 79.

¹³⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 21.

Salle de narration du château de Silling esquissée par Roland Barthes d'après la description de Sade dans *Les cent vingt journées de Sodome*



Plan de la prison panoptique réalisé par Abel Blouet



Plan de la prison

En juxtaposant le plan de la prison cellulaire pour 585 condamnés de l'architecte français Abel Blouet¹⁴⁰ tel qu'il apparaît dans l'ouvrage de Michel Foucault *Surveiller et punir*¹⁴¹ et la représentation visuelle que fait Roland Barthes¹⁴² de la salle de narration des historiennes du château de Silling, il y a des similitudes très nettes. D'abord, c'est l'inspiration panoptique de l'architecture qui s'impose puisque les deux pièces sont « d'une forme demi-circulaire¹⁴³ ». Alors que dans le plan de la prison les huit chambres sphériques divisées en neuf cellules chacune se situent en périphérie de la tour centrale d'un octogone permettant au surveillant d'avoir une vue d'ensemble sur les détenus, dans la salle de narration du château de Silling, les quatre niches de style roman des messieurs (au-dessus desquelles se trouvent le même nombre de cabinets solitaires et de garde-robes) sont disposées en demi-lune devant le trône de l'historienne du mois au centre à la place de la tour. C'est sur cette plateforme d'une dizaine de marches de haut, semblable à une scène centrale, que la Duclos, la Champville, la Martaine et la Desgranges racontent leurs histoires en bénéficiant d'une vue en plongée sur les quatrains qui font figure de petits théâtres. Les libertins sadiens, isolés dans leurs niches où sont installées des ottomanes, écoutent les récits tout en se livrant à l'expression de leurs passions. Sade, dans sa description, met d'ailleurs l'accent sur l'aspect théâtral des lieux. Tout comme dans le modèle panoptique, les historiennes de Silling ont un œil sur tout. Les principales différences entre les deux illustrations résident dans le nombre de cellules (beaucoup plus nombreuses dans le plan de la prison que dans la représentation du château) mais surtout dans l'angle de vue : le gardien de la prison bénéficie d'une vue périphérique (trois cent soixante degrés répartis sur huit chambres)

¹⁴⁰ Cf. Abel Guillaume Blouet, *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés d'observations sur le système pénitentiaire*, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot frères, 1843, p. 50.

¹⁴¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit., planche 22 (Abel Blouet, *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés*, 1843).

¹⁴² Roland Barthes, op. cit., p. 151.

¹⁴³ Donatien Alphonse de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, op.cit., p. 55.

tandis que l'historienne, elle, ne possède qu'un angle de vue de cent quatre-vingt degrés puisqu'elle n'a que quatre niches à « surveiller ». Dans ce cas, c'est un peu comme si on avait pris le modèle panoptique et qu'on lui avait fait une coupe transversale. Découpée de la sorte, la salle de narration des historiennes de Silling ressemble à un amphithéâtre. Devant elles, prennent place les sujets de débauche alors que s'exécutent les perversions les plus diverses, certaines à même les colonnes à supplices installées de chaque côté de la « scène ». Cette mise en parallèle entre la prison et le château imaginé par le marquis de Sade est susceptible de montrer la théâtralité inhérente à ces deux architectures. Dans ce lieu que le siècle des Lumières avait consacré à la réforme parce qu'il avait l'avantage de cacher les délinquants plutôt que de les exposer sur la place publique comme le suggéraient jusque-là les exécutions, voire les sacrifices¹⁴⁴, se met en place un spectacle. La prison s'apparente dès lors peut-être beaucoup plus qu'elle ne le veut à une architecture du loisir, de la débauche et de la perversion où le cri est susceptible de faire irruption. Le phénomène du cri chez Sade est relié à une expérience rituelle orgasmique qui le précède. La jouissance du libertin sadien est bruyante, *criale* si l'on me permet le néologisme, bref, elle est de l'ordre d'une explosion sonore : « le cri sadien est toujours *en sentinelle* sur le seuil de la décharge¹⁴⁵ ». Comme la sentinelle, toujours prête à sonner l'alarme, le cri sadien annonce un événement, celui de la jouissance. Or, quoi de plus jouissif pour le libertin sadien que de posséder sa victime dans un huis clos alors que la loi *extérieure* le lui interdit? D'une façon plus générale, Michel Brix remarque que cette interaction entre l'espace fermé et la

¹⁴⁴ Si j'établis ici un parallèle entre la prison panoptique et la salle des historiennes du château de Silling, Steven Urquhart fait le rapprochement entre ce même dessin de Barthes représentant le boudoir du château de Silling et un site sacrificiel : « La similarité entre les deux espaces s'éclaire encore de la considération que les principaux articles d'ameublement du boudoir, tels que le canapé, l'ottomane, et le fauteuil, sont en fait destinés aux mêmes fonctions que l'autel, l'agenouilloir, ou le trône dans l'espace sacrificiel religieux. » « *La philosophie dans le boudoir : le boudoir sacrificiel* », dans Norbert Sclippa (dir.), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 175.

¹⁴⁵ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, op. cit., p. 105. C'est l'auteur qui souligne.

transgression constitue souvent pour le libertin des Lumières l'une des conditions d'émergence de sa jouissance : « [...] le seul fait de se trouver dans un de ces espaces signifie à lui seul la certitude du plaisir pour le libertin triomphant¹⁴⁶ ». C'est d'ailleurs probablement ce qui fait croire à Foucault que le XVIII^e siècle repose sur un paradoxe : alors qu'il visait à rompre avec la rigidité de l'époque classique en découvrant les libertés – l'œuvre de Sade en est une preuve somme toute éloquente –, il a aussi inventé les disciplines¹⁴⁷.

Enjeu du pouvoir et jouissance de la représentation

Tout en s'inspirant d'une des questions centrales posées par l'*Éthique* de Spinoza (1677)¹⁴⁸ au sujet du corps, on serait ici en droit de s'interroger sur ce que peut la prison. Depuis sa naissance, la prison *peut* essentiellement priver le sujet de sa liberté, de son identité et de son intimité. Mais ce qu'elle peut avant tout, c'est inquiéter le pouvoir; non seulement parce qu'elle produit ironiquement des contrevenants, mais surtout parce qu'elle donne accès à une forme de liberté qui trouve sa clef de voûte dans les pratiques artistiques (notamment littéraires). En écrivant, le prisonnier jouit d'une liberté moyennant laquelle il assouvit son désir de *re-connaissance*. Cette volonté de se faire reconnaître dans le contexte où l'anonyme fait curieusement figure de proue passe par des stratégies discursives principalement axées sur la représentation de la transgression de la *norme*. Le prisonnier-écrivain dispose ainsi d'un type particulier de pouvoir dont il est le seul maître. La prison devient donc un lieu inquiétant lorsque le prisonnier prend la plume parce qu'écrire, c'est

¹⁴⁶ Michel Brix, *op. cit.*, p. 286.

¹⁴⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 258.

¹⁴⁸ Spinoza, *Éthique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 [1677].

avant tout avoir le contrôle sur l'objet de la représentation. Gilbert Lely, en évoquant le cas de Sade, souligne la force de l'écriture carcérale lorsqu'il dit que « le seul glaive dont il [le prisonnier Sade] dispose, dans sa ténébreuse demeure, pour se venger d'un monde qui le retient captif : la subversion des valeurs morales et des normes sensibles [...] »¹⁴⁹. D'où l'aspect criminel de l'écriture sadienne : « Le délit réside chez Sade dans cette entreprise de subversion de la langue moyennant laquelle la philosophie des Lumières fournissait à la bourgeoisie ses assises idéologiques¹⁵⁰. » Le récit de la « décharge » se fait au profit du choix du Mal se substituant à une « raison qui demeure en deçà du *tout-dire*¹⁵¹ ». L'écriture sadienne, en devenant objet de répréhension sociale, se criminalise elle-même : « Là réside le point névralgique de la métastratégie du texte sadien¹⁵². » Il en est ainsi lorsque, dans un seul énoncé, on assiste à un télescopage d'interdits comme dans *La philosophie dans le boudoir*, où Eugénie de Mistival affirme être « à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépucelée que d'aujourd'hui¹⁵³ ». Le même procédé est également à l'œuvre dans *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, où le ministre Saint-Fond déclare : « J'étais couvert de malédictions, d'imprécations, *je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais*¹⁵⁴. » Dans cette perspective, la parole sadienne devient corps du délit. C'est d'ailleurs la raison principale pour laquelle Sade a été si longtemps emprisonné. L'acte d'écriture qui confère au texte sadien son statut criminel, c'est lui qui le criminalise. Écrire en prison serait non seulement transgresser l'interdit de la liberté, mais aussi jouir du pouvoir de représenter *tout* ce qui est emprisonné dans la

¹⁴⁹ Gilbert Lely, *op. cit.*, p. 425.

¹⁵⁰ Daniel Castillo Durante, « De Sade à Lautréamont : l'altérité et le problème du Mal », dans Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupanec (dir.), *Le mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris/Ottawa, Éd. David/L'Harmattan, 1998, p. 42.

¹⁵¹ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵² *Id.*, « Sade ou le crépuscule de la modernité : les avatars d'une naissance posthume », *loc. cit.*, p. 42.

¹⁵³ Donatien Alphonse de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁵⁴ *Id.*, *Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice*, Paris, Pauvert, 1987, p. 292. C'est l'auteur qui souligne.

mémoire. Là s'établit le double paradoxe qui sous-tend les paroles carcérales lorsqu'elles subvertissent la *norme*. C'est donc en ce sens que l'écriture carcérale peut être posée comme une écriture à la fois jouissive et subversive.

Les liens entre la parole et la langue sont complexes. Plusieurs contraintes pèsent sur la langue, ce qui fait en sorte que, lorsqu'elle se transforme en parole, un processus souvent transgressif se met en place; le désir apparaît dans ce contexte comme un élément sous-jacent à toute forme de représentation. Foucault met le désir en relation avec le pouvoir. C'est le pouvoir inhérent à la parole que le sujet cherche inlassablement à s'approprier. La langue, comme le postule l'auteur de *L'ordre du discours*, ne se limite pas à n'être qu'un simple instrument, une arme pour le guerrier, elle est l'objet de sa quête, car posséder la parole correspond à exercer le pouvoir :

Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'*exclusion*. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'*interdit*. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle [...]. Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir. Et à cela quoi d'étonnant : puisque le discours – la psychanalyse nous l'a montré –, ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir; c'est aussi ce qui est l'objet du désir; et puisque – cela, l'histoire ne cesse de nous l'enseigner – le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer¹⁵⁵.

La langue est soumise à des contraintes et à des conventions rigides qui l'empêchent souvent d'exprimer des idées autrement qu'en ayant recours à des poncifs, des métaphores lexicalisées, des proverbes, des refrains, des redites, des clichés, bref à des « unités d'emprunt¹⁵⁶ » qui n'aboutissent, au fond, qu'à des images préconstruites. Comme Sisyphe,

¹⁵⁵ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 11-12. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵⁶ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit.

le discours est condamné à rouler sa pierre sous le rocher du stéréotype. D'où le concept de langue fasciste évoqué par Barthes :

[...] la langue [...] n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement : fasciste; car le fascisme, ce n'est pas empêcher de dire, c'est obliger à dire. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. [...] D'une part[,] la langue est immédiatement assertive : la négation, le doute, la possibilité, la suspension de jugement requièrent des opérateurs particuliers qui sont eux-mêmes repris dans un jeu de masques langagiers ; [...]. D'autre part, les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent; le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort un monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. [...] je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète. Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos¹⁵⁷.

La langue peut être considérée comme un carcan qui serait en rapport d'analogie avec la prison, parce que réactiver la langue, c'est reconnaître qu'il y a à la base du phénomène un état de *huis clos*. Par ricochet, la représentation se présente comme un système coercitif d'emprisonnement. On comprend dès lors mieux pourquoi Roland Barthes considère l'écriture comme une séquestration. Néanmoins, je ne peux ici que remettre en question l'affirmation de Barthes qui qualifie la langue de « fasciste »; la langue n'est pas soumise à un régime autoritaire, conservateur, réactionnaire, totalitaire ou nationaliste : elle est tout simplement contraignante. Comme une prison, elle impose des règles et des codes d'accès que ses utilisateurs doivent respecter afin de transmettre un message articulé. Paradoxalement, elle est le seul véhicule possible pour l'expression de la liberté humaine. La parole littéraire, nourrie par ce système contraignant qu'est la langue, débouche sur une liberté dans la mesure où, d'une part, le sujet est libre d'écrire – personne de l'oblige à le

¹⁵⁷ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 14-15. C'est l'auteur qui souligne.

faire – et où, d'autre part, la parole découvre elle-même des espaces de représentation qui arrivent parfois à remettre en question ce « huis clos ». À titre purement heuristique, la « métatopique¹⁵⁸ » s'avérerait, dans ce contexte, une stratégie moyennant laquelle le texte littéraire parviendrait à se déprendre du piège du stéréotype dans lequel elle a tendance à tomber. Là où le stéréotype est déstabilisé, c'est justement dans la « métatopique », c'est-à-dire dans une configuration qui excède les paramètres du *déjà-vu*, *déjà-lu*, pour s'incarner dans le hasard, le fortuit et l'imprévisible.

En somme, bien que la langue, en tant que réactivation d'une parole, se confonde à plusieurs égards avec l'image de la prison, c'est à travers elle que le sujet transgresse et subvertit la *norme* en représentant, comme dans une mise en abyme, l'espace de la prison. C'est le cas de tous ces écrivains-prisonniers qui depuis Villon en gros tentent d'échapper à l'« enfer » par-delà l'écriture et dont les écrits restent fortement imprégnés de leur passage en prison. Par ailleurs, il arrive que la parole littéraire représente l'enfermement dans un cadre purement fictionnel. C'est donc à partir de ce partage entre le « huis clos vécu » et le « huis clos imaginé » que cette thèse entend déterminer les stratégies discursives à l'œuvre quand il est question de représenter l'espace clos dans la littérature contemporaine.

¹⁵⁸ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit.

CHAPITRE III

Le huis clos et ses représentations dans les fictions littéraires : la prison et le camp de concentration

*La prison, avec ses hauts murs, ses miradors, ses grilles,
fait l'objet de nombreuses représentations sociales.
« On » sait ce que c'est, même si on ne l'a jamais vue.
C'est en partie parce que la prison se cache derrière
ses murs que des mythes l'entourent et
rendent son approche plus malaisée.
Corinne ROSTAING, *La relation carcérale**

*Je fus interné près de Tripoli, dans un camp
où l'on souffrait de soif et de dénuement plus
que de mauvais traitement. Je ne vous en fais pas
la description. Nous autres, enfants du demi-siècle,
n'avons pas besoin de dessin pour imaginer
ces sortes d'endroits. Il y a cent cinquante ans,
on s'attendrissait sur les lacs et les forêts.
Aujourd'hui, nous avons le lyrisme cellulaire.
Albert CAMUS, *La chute**

Représentation de la prison et du camp de concentration dans la littérature

Le huis clos est un phénomène pluriel complexe qui revêt différentes formulations, faisant en sorte que la littérature, avide de tout ce qui relève de la dialectique exclusion/inclusion, s'en est emparée. Au fil des siècles, les figures de l'enfermement (prison, cachot, château, couvent, monastère, pénitencier, camp de concentration) sont, en effet, fort nombreuses à s'être inscrites dans le champ littéraire. L'image de la prison se distingue néanmoins, car d'un point de vue métaphorique, elle désigne des lieux clos qui ne sont pas forcément destinés à enfermer des contrevenants. Que ce soit à partir d'une perspective intérieure (vécue) ou extérieure (imaginée), la prison est devenue un lieu

mythique, c'est-à-dire un lieu à la fois déformé et amplifié par l'imagination collective. L'espace carcéral, comme l'espace concentrationnaire, recèle un certain nombre de savoirs que la parole littéraire s'efforce de dévoiler tout en tenant compte de ses propres limites discursives. Afin de mieux comprendre le phénomène du huis clos dans son rapport avec l'écriture, ce chapitre esquissera, tout d'abord, un panorama de la représentation de la prison et du camp de concentration dans la littérature francophone *at large*¹, des origines à nos jours. Il ne s'agira pas ici de procéder à une étude exhaustive de cette littérature aussi riche que variée, mais bien de montrer, dans une perspective diachronique, comment l'espace littéraire fait du huis clos un lieu dynamique dans lequel se réfléchit en abyme le processus de la création. Un tel exercice s'avère nécessaire dans la mesure où le « monument littéraire² » fonctionne comme un musée à ciel ouvert où se déposent de façon successive et continue les diverses couches de savoirs que le discours social³ expose, afin de retracer les différents moments à la fois de crispation (punition) et de détente (permission) s'inscrivant à l'intérieur de ce flux épistémologique. La littérature renferme autant de portraits du huis clos comme phénomène sociétal que de périodes susceptibles de le représenter. C'est dire que les représentations des lieux carcéraux et concentrationnaires sont intimement liées au contexte dans lequel elles s'inscrivent, chaque société réinventant son huis clos en fonction des fantasmes qu'elle projette. Afin de déterminer les stratégies discursives auxquelles fait appel la parole romanesque contemporaine quand il s'agit de représenter le huis clos, en l'occurrence la prison et le camp de concentration, je me suis limitée dans la deuxième partie de ce chapitre à un corpus bien précis, privilégiant les

¹ Les écrivains dont il sera question dans la première partie de ce chapitre débordent parfois le cadre exclusivement d'expression française.

² « Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. » Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

³ Cf. Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

œuvres d'auteurs n'ayant pas fait l'expérience de la prison ni du camp de concentration, mais dans lesquelles ces figures du huis clos constituent des enjeux cruciaux. C'est dans cette optique bien précise que *L'étranger* d'Albert Camus, *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig, *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb et *Les bienveillantes* de Jonathan Littell feront l'objet d'une analyse discursive approfondie afin de dégager les différents savoirs que recèle la parole littéraire lorsqu'elle représente le huis clos.

Quoique la prison n'ait pas toujours été une source d'inspiration de première main pour les écrivains, elle revêt une importance stratégique pour ce qui est de la représentation du huis clos dans le cadre de la littérature française. Au Moyen Âge, à l'exception de Charles d'Orléans, qui écrivit de la poésie durant les vingt-cinq années qu'il fut captif en Angleterre (1415-1440), et de François Villon, qui durant son incarcération (affaire Ferrebouc) rédigea dans l'angoisse de la mort son « Testament » (1461) et sa célèbre « Ballade des pendus⁴ » (1462), très peu de détenus avaient jusque-là entrepris d'écrire la prison *dans* la prison. Nombreux étaient, par ailleurs, ceux qui se « contentaient » d'inscrire dans la pierre de leur cellule, en guise de testament ou du moins de témoignage, les signes anonymes les plus évocateurs de leur passage avant de subir l'ultime châtement⁵. Le plus souvent, il s'agissait d'« inscriptions donnant la durée de la peine, le jour de la libération et parfois le nom du détenu⁶ ». De ces graffitis précédant la Troisième République subsistent bien peu de traces, les guerres, les révolutions et la désagrégation naturelle des bâtiments s'étant chargées dans la plupart des cas de les altérer, voire de les faire disparaître.

⁴ Cette œuvre est aussi connue sous le titre de « L'épithèque Villon ».

⁵ Jean-Claude Vimont s'est intéressé aux inscriptions pariétales et plus particulièrement aux graffitis réalisés en milieu carcéral dans son article intitulé « Les graffitis de la colonie pénitentiaire des Douaires », dans Frédéric Chauvaud et Jacques-Guy Petit (dir.), *L'histoire contemporaine et les usages des archives judiciaires (1800-1830)*, Paris, 1998, p. 139-153.

⁶ Jacques-Guy Petit, *Ces peines obscures : la prison pénale en France (1780-1875)*, Paris, Fayard, 1990, p. 275.

À la Renaissance, les représentations de la prison continuent principalement de se dégager à partir d'une perspective intérieure. La majorité des œuvres dans lesquelles la prison est représentée témoignent de l'expérience en milieu carcéral de leur auteur. C'est le cas de Clément Marot – libertin avant la lettre – qui est *enfermé* au Châtelet en 1525 pour hérésie et qui y rédige des épîtres célèbres ainsi que son poème « L'enfer » (1526), véritable satire allégorique des mœurs judiciaires de l'époque. Il en est de même pour Étienne Dolet, emprisonné une première fois en 1542 sous accusation d'athéisme pendant une quinzaine de mois, après quoi il réussit à s'évader. De retour à Paris en 1544, il est fait de nouveau captif. Inspiré par la démarche de Marot, il écrit « Le second enfer » (1544), œuvre dans laquelle il raconte, tout comme son contemporain, son expérience de la prison. Deux ans plus tard, abandonné par François I^{er}, il sera torturé, étranglé et brûlé sur la place publique.

La première moitié du XVII^e siècle est, quant à elle, fortement marquée par la poésie de Théophile de Viau. Accusé en 1619 « d'écrire des poèmes obscènes et d'être huguenot⁷ », ce libertin est envoyé en exil pendant deux ans. En 1623, il est condamné avec son ami et collègue Pierre Berthelot à faire amende honorable devant Notre-Dame, puis à être brûlé vif pour la publication du *Parnasse des poètes satyriques* (1622), un recueil de vers licencieux et blasphématoires contre le dogmatisme de pensée, la bêtise humaine et l'intolérance religieuse. À cette annonce, il se réfugie en Hollande où il est arrêté par les archers du lieutenant criminel sur ordre de l'intendant de justice en Picardie et conduit à Saint-Quentin. Il est alors mis aux fers en attendant d'être transféré à la Conciergerie. Durant les vingt-quatre mois de détention préventive – ce qui est extrêmement long pour l'époque –, il y écrit de nombreux poèmes dont « Plainte de Théophile à un sieur ami »,

⁷ Jean-Marc Varaut, *Poètes en prison : de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989, p. 75.

« Requête au roi », « Prière aux poètes de ce temps », « Remontrances aux conseillers » et « Pénitence ». Dans ce dernier, il dépeint le caractère lugubre de la prison où il est enfermé. Son expérience en milieu carcéral lui inspire également ses premières réflexions sur la mort et le long poème dédié à son frère. Sans qu'on sache trop comment, il arrive à faire sortir ses manuscrits et à les faire publier dans des livrets que les boutiquiers du Pont-neuf vendent à proximité de la prison⁸. Dans la seconde moitié du siècle, le texte littéraire continue de rendre compte de l'expérience de la prison, tel qu'en témoignent les romans de Cyrano de Bergerac, dont *Des états et empires du soleil* (1662), dans lequel les épisodes d'incarcération se succèdent, dégagant une véritable pensée de l'évasion⁹. Puis, apparaissent progressivement les premières représentations proprement fictionnelles de la prison. C'est le cas de Louis de Moreau du Bail et d'Onésime de Claireville dans *Le gascon extravagant : histoire comique* (1639). Les narrateurs y « décrivent leur vie en prison sur un ton d'autodérision qui paraît destiné à humaniser l'horreur en faisant écho, sur le plan narratif, à l'endurance nécessaire à la survie du prisonnier¹⁰ ». D'autres, comme César François Oudin de Préfontaines dans *L'orphelin infortuné* (1660) et *La prison sans chagrin* (1669), ont recours à l'humour et plus précisément au burlesque pour représenter l'univers carcéral¹¹. Certes, certains écrivains n'ayant jamais été faits prisonniers ont jusque-là évoqué le thème de la prison dans certaines de leurs œuvres, mais uniquement dans une perspective métaphorique. C'est notamment le cas du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (1237) et de Jean de Meung (1280), dont l'un des personnages allégoriques est emprisonné, et des *Prisons* (1547) de Marguerite de Navarre, qui élabore une métaphore

⁸ *Ibid.*, p. 78-87.

⁹ Michèle Rosellini, « Prison », *Dictionnaire des lieux mythiques (Ancien Régime)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007, [En ligne], [<http://www.lastree.net/fragmentslog/fragments/prisons.pdf>] (6 juillet 2010), p. 6.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

carcérale où la condition humaine est considérée comme une prison¹². D'où l'importance devant être accordée dans ce contexte aux romans de Cyrano de Bergerac, de Claireville et de Préfontaines, qui imaginent, pour la première fois dans l'histoire, ce que doit être la vie en prison. À la même époque, Corneille et Racine contribuent à l'émergence de la représentation de la prison au théâtre :

Les héros de Corneille, toujours menacés d'emprisonnement, peuvent, certes, être conduits au supplice (Polyeucte [1642]), mais le plus souvent échappent à la prison par la promptitude de l'évasion (Nicomède [1651]), le revirement du tyran (Cinna [1641]) ou sa mort (Xipharès [1673]). La prison est un lieu de forte présence imaginaire qui borde la scène cornélienne et lui confère sa couleur¹³.

Quant à Racine, il introduit littéralement la prison au cœur de l'espace dramatique, mais dans son œuvre, il est question d'« une prison sans murs, aussi invisible que contraignante car elle est la forme même de la tyrannie qu'exerce le pouvoir sur les corps¹⁴ ». Après la guerre de Troie, Andromaque, dans la pièce éponyme (1667), est emprisonnée avec son fils. Dans *Britannicus* (1669), le protagoniste est enfermé avec Junie dans le palais et entièrement soumis au regard du geôlier, Néron. Les thèmes de la prison et de la captivité sont également présents dans sa tragédie *Phèdre* (1677). Aricie est prise en otage à Trézène par l'usurpateur de sa lignée royale. Le palais devient pour elle une prison où toute initiative est appelée à se criminaliser.

Au siècle des Lumières, les récits carcéraux foisonnent. Dès lors, on assiste autant à une diversification des genres – à la poésie et au théâtre, fortement privilégiés aux siècles derniers, se substitue le roman – qu'à une prolifération d'œuvres dans lesquelles la prison fait l'objet d'une représentation mimétique que l'on peut probablement attribuer à l'émergence de la prison comme phénomène punitif et répressif. Comme le précise Victor

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*

Brombert, la naissance de la prison pénale au XVIII^e siècle en France « annonce l'importance du thème carcéral¹⁵ ». Cela ne veut pourtant pas dire que toutes les œuvres dans lesquelles la prison est représentée concernent le témoignage. Certaines, comme *Gil Blas* (1715) d'Alain-René Lesage et *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux* (1731) de l'abbé Prévost, mettent en scène des personnages qui écrivent en prison¹⁶ – une stratégie d'écriture qui s'inscrit parfaitement dans la tendance de l'époque où l'on écrit non seulement *sur* la prison, mais surtout *en* prison.

À partir du moment où la prison n'est plus que l'antichambre de la mort en devenant une peine, elle se transforme en un véritable atelier culturel où l'écriture correspond pour les prisonniers à une évasion symbolique. Nombreux sont alors les détenus qui témoignent de leur expérience en milieu carcéral. Ils contribuent ainsi à encenser une forme littéraire marginale – en fonction notamment du faible degré d'instruction de la population carcérale en générale¹⁷ –, mais surtout, parce qu'elle découvre des savoirs scellés¹⁸. D'où l'aspect subversif sous-jacent à cette littérature du *dedans* que j'appelle ici – faute de mieux – *littérature carcérale*. Dans la même perspective que Cervantès, Defoe, Cellini, Casanova, Linguet et Andryane¹⁹, André Chénier écrit en prison certains de ses

¹⁵ Victor Brombert, *La prison romantique : essai sur l'imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 14.

¹⁶ Michèle Rosellini, *loc. cit.*, p. 6.

¹⁷ C'était particulièrement le cas sous l'Ancien Régime, mais des statistiques récentes démontrent que la tendance s'est quelque peu maintenue. En 1999, la population carcérale du Canada affichait un taux de scolarisation plus faible que celui de la population en général. Selon Statistique Canada, 73 % des détenus n'avaient pas décroché leur diplôme d'études secondaires. Cf. Tableau 1-8 « Caractéristiques de base des détenus : échelle nationale », de l'article « Profil instantané d'une journée des détenus dans les établissements correctionnels pour adultes du Canada », n° 85-601, [En ligne] [<http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection-R/Statcan/85-601-XIF/0009685-601-XIF.pdf>], 1999 (6 juillet 2010), p. 44.

¹⁸ Cette question sera abordée plus en détail dans le dernier chapitre de la thèse.

¹⁹ Miguel de Cervantès, *Los baños de Argel* (*Les bains d'Alger*), Madrid Taurus, 1983. On trouve aussi des réminiscences de l'expérience en captivité de Cervantès dans les chapitres 39 à 41 du *Don Quichotte de la Manche* (vol. 1 : 1605, vol. 2 : 1615); Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719) et *Moll Flanders* (1722). Benvenuto Cellini, *La vie de Benvenuto Cellini*, Paris, A. Quantin, 1881; Giacomo Casanova, *Mémoires*, Paris, Garnier, 1880; Simon Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille*, Londres, T. Spilsbury, 1783; Alexandre Philippe Andryane, *Un frère de Silvio Pellico : souvenirs d'Andryane sur sa captivité et sa*

vers les plus émouvants²⁰, Voltaire (ayant été emprisonné à quelques reprises à la Bastille) met en scène dans *L'ingénu* (1767) des personnages prisonniers dont l'un d'eux y forme *une bibliothèque choisie*²¹, et Sade s'inspire et profite tout à la fois de ses nombreux séjours en captivité pour rédiger une œuvre traversée par la représentation du huis clos où les scènes de cruauté abondent. Parallèlement, « les espaces oniriques du roman noir ou "gothique" [dont *Le château d'Otrante* (1764) de Horace Walpole est le premier du genre] correspondent sans doute à un besoin de descendre vers l'irrationalité des profondeurs et le rétrécissement labyrinthique²² ». À partir des Lumières, la prison suscite plus que jamais l'écriture de sorte qu'on peut penser que la littérature française évolue à cette époque à l'ombre de la prison.

En contraste avec le XVIII^e siècle où la littérature émergeant et témoignant tout à la fois du passage des sujets en prison atteint son apogée, le XIX^e siècle est sans conteste celui de l'imaginaire. Cela ne veut pas dire que les écrivains emprisonnés ne prennent plus la plume²³, mais que le phénomène tend à s'estomper :

Alors que les écrivains et les spécialistes du XIX^e siècle se montrent souvent très bavards sur le système pénitentiaire ou la vie qu'ils devinent derrière les murs, les principaux intéressés, en dehors des prisonniers politiques, ont laissé peu de témoignages publiés. Cette particularité bien connue, qui se retrouve partout, aussi bien en Pologne qu'en France, s'explique d'abord par le faible degré d'instruction de la population carcérale. Les détenus de droit commun, pourtant bruyants, restent

délivrance, Lille, Maison Saint-Joseph, 1800. Pour une étude narratologique principalement consacrée à la représentation de la prison chez Defoe ainsi que chez trois autres écrivains britanniques de la même époque, voir l'ouvrage de John Bender, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago/Londre, University of Chicago Press, 1987.

²⁰ Chez André Chénier, la problématique de la prison se retrouve, entre autres, dans ses poèmes « Les limbes » et « Comme un dernier rayon ». Victor Brombert, *op. cit.*, p. 14-15.

²¹ Michèle Rosellini, *loc. cit.*, p. 6.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ Les ouvrages de Verlaine (*Mes prisons*, 1875), Hippolyte Raynal (*Sous les verrous*, 1836), Marie Lafarge (née Cappelle) (*Mémoires de Marie Cappelle*, 1841; *Heures de prison*, 1854), Pierre-François Lacenaire (*Mémoires*, 1835) et Eugène-François Vidocq (*Mémoire*, 1828; *Les voleurs*, 1837; *Les vrais mystères de Paris*, 1844) prouvent le contraire. À la même époque, sont aussi publiés les ouvrages de Silvio Pellico (*Mes prisons*, 1832), Fedor Dostoïevski (*Souvenirs de la maison des morts*, 1862) et d'Oscar Wilde (*Ballade de la Geôle de Reading*), 1898).

généralement les acteurs muets de l'histoire pénitentiaire, au même titre que les paysans et les prolétaires des villes paraissent les acteurs silencieux du siècle passé²⁴.

Dans ce contexte, se développe une parole littéraire qui, sans être influencée par le passage de l'auteur en milieu de détention, s'efforce de représenter la prison d'un point de vue strictement fictionnel. « Les prisons du roman », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacques Berchtold²⁵, sont ainsi fortement privilégiées. Comme l'affirme Victor Brombert dans l'avant-propos de son ouvrage consacré à la représentation de la prison chez les auteurs romantiques, « l'homme a toujours rêvé la prison. Mais jamais aussi intensément qu'au XIX^e siècle²⁶. » À cette époque, nombreux sont les écrivains qui valorisent « la métaphore et le symbole de la prison²⁷ » en représentant dans la fiction non seulement des personnages prisonniers, mais des personnages prisonniers *qui écrivent*. Cette façon de faire renforce l'idée selon laquelle la prison est un lieu de création artistique. Victor Hugo sera d'ailleurs l'un des premiers de son époque à s'y consacrer²⁸, en s'appuyant néanmoins, comme le précise Victor Brombert, sur plusieurs lieux communs :

[...] il [Hugo] exploite des *topoi* archiconnus : murs qui suintent, fenêtres tentatrices, ciel entrevu ou deviné, geôlier au sourire benin, rêves d'évasion, graffitis poignants, image de l'oiseau associé à la fraîche voix d'une jeune fille, bruits de la geôle (grincements de verrous et de cadenas de fer, tremblement des escaliers), visite de l'aumônier, attachement du reclus à sa cellule²⁹.

Tout est mis en place dans l'œuvre de Victor Hugo pour tenter de faire « vrai », quitte à tomber dans le piège du stéréotype. Fait intéressant que Brombert ne souligne pas, l'auteur

²⁴ Jacques Guy Petit, *op. cit.*, p. 470.

²⁵ Jacques Berchtold, *Les prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle) : lectures plurielles et intertextuelles de Gusman d'Alfarache à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000.

²⁶ Victor Brombert, *op. cit.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ « [...] le roman de Hugo précède les textes de Stendhal, Dostoïevski, Andreïev, Sartre, Camus, Malraux, où l'incarcéré, dans un "cachot" qui ne lui offre guère de vision pascalienne, fait l'apprentissage de l'absurde. » (*Ibid.*, p. 95).

²⁹ *Ibid.*

du *Dernier jour d'un condamné* (1829), de la même manière que Lesage et l'abbé Prévost, met en scène un prisonnier anonyme qui écrit. Le narrateur, enfermé dans une cellule exigüe pour un crime qui demeure inconnu du lecteur, écrit afin d'échapper à l'angoisse de son exécution. En transposant la mort en signes, il tente d'« apprivoiser » le réel avant que le « pire » ne vienne l'arracher au temps du vivant. Le projet d'écriture de ce condamné à mort vise donc non seulement à saisir ce qu'il a perdu, mais surtout à colmater l'angoisse en cristallisant les heures qui précèdent l'ultime rencontre :

– Puisque j'ai le moyen d'écrire, pourquoi ne le ferais-je pas? Mais quoi écrire? Pris entre quatre murailles de pierre nue et froide, sans liberté pour mes pas, sans horizon pour mes yeux, pour unique distraction machinalement occupé tout le jour à suivre la marche lente de ce carré blanchâtre que le judas de ma porte découpe vis-à-vis sur le mur sombre, et, [...] seul avec une idée, une idée de crime et de châtimement, de meurtre et de mort! [...] Pourquoi n'essaierais-je pas de me dire à moi-même tout ce que j'éprouve de violent et d'inconnu dans la situation abandonnée où me voilà? [...] il y aura bien encore dans les angoisses, dans les terreurs, dans les tortures qui la rempliront, de cette heure à la dernière, de quoi user cette plume et tarir cet encrier. – D'ailleurs, ces angoisses, le seul moyen d'en moins souffrir, c'est de les observer, et les peindre m'en distraira. Et puis, ce que j'écrirai ainsi ne sera peut-être pas inutile. Ce journal de mes souffrances, heure par heure, minute par minute, supplice par supplice, si j'ai la force de le mener jusqu'au moment où il me sera *physiquement* impossible de continuer, cette histoire, nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible, de mes sensations, ne portera-t-elle point avec elle un grand et profond enseignement?³⁰

Le personnage témoigne de son expérience de la mort afin d'alléger ses souffrances et d'aider d'autres condamnés comme lui à apaiser leurs pensées agonisantes lorsqu'ils se retrouveront dans la même situation. Mais un autre but sous-tend son geste. Il lui importe que sa fille sache, de sa main, la vérité : « Peut-être aurais-je encore le temps d'écrire quelques pages pour elle, afin qu'elle les lise un jour, et qu'elle pleure dans quinze ans pour aujourd'hui. Oui, il faut qu'elle sache par moi mon histoire, et pourquoi le nom que je lui

³⁰ Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Succès du livre, 2001 [1829], p. 20-21. C'est l'auteur qui souligne.

laisse est sanglant³¹. » La représentation de l'écriture carcérale serait, dans ce cas, la mise en scène d'une *purge* permettant au condamné de renouer avec la *vie*. C'est aussi dans ce contexte qu'il est possible de considérer l'écriture de ce narrateur-prisonnier comme étant de l'ordre d'une thanatographie : une écriture de la mort. Dans *Les misérables* (1862) de même que dans *Quatre-vingt-treize* (1874), Victor Hugo représente également la prison, mais sans que les personnages y soient contraints du début à la fin du récit. En ce qui concerne *Notre-Dame de Paris* (1831), l'espace de la prison n'y est pas aussi élaboré mais il y revêt plusieurs formes. Par exemple, la mère d'Esméralda s'enferme dans une sorte de cachot où elle ne subsiste que grâce à la générosité des passants. La cathédrale se transforme, elle aussi, pour Quasimodo en une véritable prison d'où il ne peut sortir sans être la proie du regard à la fois curieux et réprobateur des Parisiens. Certaines œuvres de Stendhal n'échappent pas non plus à cette tendance à représenter la prison. C'est le cas du roman *Le rouge et le noir* (1830) où le personnage principal, Julien Sorel, fait un court séjour derrière les barreaux avant de se faire guillotiner, et de *La chartreuse de Parme* (1839), où le protagoniste, Fabrice, est enfermé dans sa prison au faite de la citadelle de Parme³². Il en est de même pour plusieurs autres romans publiés à la même époque³³. Ainsi, le XIX^e siècle en France représente suffisamment la prison pour que Marthe Guimier Mayenc le considère comme « l'âge d'or de la prison³⁴ ».

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² Pour de plus amples détails, voir le chapitre consacré à l'œuvre de Stendhal dans l'ouvrage de Victor Brombert (*op. cit.*, p. 67-92.).

³³ *L'âne mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin; *Madame Putiphar* de Petrus Borel (1839); *Mémoires d'outre-tombe* (1841) de Chateaubriand; *La comtesse de Rudolstadt* (1843) et *Cadio* (1868) de George Sand; *Mystères de Paris* (1843) d'Eugène Sue; *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée; *Le comte de Monte Cristo* (1844) et *Chevalier de la maison-rouge* (1847) d'Alexandre Dumas; *Le père Goriot* (1835) et *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) de Honoré de Balzac; *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire; *Chevalier des Touches* (1864) de Barbey d'Aurevilly; *Les drames de Paris* (1884) de Pierre Alexis Ponson du Terrail; *Mathias Sandorf* (1885) de Jules Verne. Cf. Marthe Guimier Mayenc : « Prison vécue : prisons imaginées au XIX^e siècle », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 1989, p. 52-53.

³⁴ *Ibid.*, p. 457.

Curieusement, au XX^e siècle, l'intérêt pour la problématique n'est pas aussi marqué, du point de vue tant des écrivains que de celui des critiques. Le corpus littéraire français renferme pourtant un nombre non négligeable d'œuvres dans lesquelles la prison est représentée. Parmi les auteurs témoignant de leur expérience en milieu carcéral figure Guillaume Apollinaire. Soupçonné d'avoir dérobé au Louvre des statuettes phéniciennes pour les vendre à Picasso, il est arrêté puis incarcéré pendant une douzaine de jours à la Santé en 1911. C'est dans son recueil de poèmes *Alcools*, paru en 1913, que se trouvent les principaux échos de son séjour en prison³⁵. André Malraux est incarcéré pour une raison analogue : après avoir été condamné à trois ans de prison ferme pour vol de statues en Indochine, il reste littéralement « obsédé par l'image de la prison³⁶ », notamment dans *La condition humaine* (1933). Une brève scène de prison figure aussi dans *Les conquérants* (1928) alors que, dans *Les noyers de l'Altenburg* (1948), le narrateur représente la condition humaine par un groupe d'hommes enchaînés assistant impuissants à l'exécution de leurs confrères en attendant que leur tour vienne³⁷. Une kyrielle d'autres poètes s'inspirent de leur passage en milieu carcéral, dont Jean Cassou, Benjamin Fondane, Robert Desnos, Max Jacob, Robert Brasillach, Charles Maurras et Jean Genet³⁸. À ceux-là s'ajoutent des romanciers ayant connu la prison, dont Victor Serge – à qui on doit le premier roman carcéral, *Les hommes dans la prison* (1930), décrivant « le monde accablant des murs et des barreaux où ce révolutionnaire a été jeté³⁹ ». Il est, entre autres, imité par

³⁵ Marthe Guimier Mayenc, *op. cit.*, p. 67.

³⁶ Victor Brombert, *op. cit.*, p. 180.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cf. Jean-Marc Varaut, *op. cit.* Jean Genet a écrit de nombreux textes qui évoquent l'univers carcéral dont, des poèmes (*Le condamné à mort*, 1942), des récits (*Journal du voleur*, 1949; *Un captif amoureux*, 1986), des romans (*Miracle de la rose*, 1946; *Querelles de Brest*, 1947; *Pompes funèbres*, 1953) et des pièces de théâtre (*Les bonnes*, 1947; *Haute surveillance*, 1949).

³⁹ Victor Brombert, *op. cit.*, p. 181.

José Giovanni, Alphonse Boudard, Albertine Sarrazin, Louis Perego, Roger Knobelspiess et François Bon⁴⁰.

Si la prison a été jusque-là largement représentée à partir des témoignages de ceux qui en ont fait l'expérience, au XX^e siècle apparaît une forme de huis clos qui donne naissance à une parole testimoniale différente de celle qu'on avait connue auparavant. Malgré que les tout premiers camps de concentration aient été érigés en Afrique du Sud pendant la guerre des Boers (1899-1902), c'est depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale que s'est développée une littérature cherchant à représenter l'univers concentrationnaire, un lieu plus contraignant que la prison et d'où la majorité des prisonniers ne sont pas ressortis vivants. En s'appuyant sur des bases de données réalisées à partir de l'analyse de plus de neuf cents écrits de témoins oculaires du génocide hitlérien, Alain Goldschläger⁴¹ établit une chronologie de cette littérature testimoniale. Selon lui, il existe trois périodes de production de ces témoignages, chacune possédant des caractéristiques distinctes. La première période se situe plus ou moins entre les années 1945 et 1952, où l'on assiste à « une explosion de publications par des survivants⁴² ». Publiés ou écrits immédiatement après la guerre, ces textes sont nourris par un désir urgent d'établir des liens entre les survivants et les victimes. C'est comme si les auteurs se sentaient moralement obligés de devoir « parler aux morts et à la place des morts qu'ils viennent de

⁴⁰ Respectivement : José Giovanni, *Le trou* (1957); Alphonse Boudard, *La cerise* (1963); Albertine Sarrazin, *L'astragale* (1965) et *La cavale* (1965); Louis Perego, *Retour à la case prison* (1990); Roger Knobelspiess, *Voleur de poules, une histoire d'enfant* (1991); François Bon, *Prison*, Paris, Verdier, 1997.

⁴¹ Alain Goldschläger, « The Duty of Memory and the Reading of Testimonies », dans Peter M. Daly, Karl Filser, Alain Goldschläger et Naomi Kramer (dir.), *Building History : The Shoah in Art, Memory, and Myth*, Peter Lang, New York, 2001, p. 121.

⁴² *Id.*, « Problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la Shoah », dans Alain Goldschläger et Jacques Lemaire (dir.), *La pensée et les hommes. La Shoah : témoignage impossible*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 20.

quitter et qui sont encore si présents pour eux⁴³ ». L'absence de recul à la fois physique et temporel par rapport à l'événement marquant fait en sorte que les témoignages empruntent certains traits au discours oral, de sorte qu'ils tendent à être très descriptifs et à ne s'en tenir qu'à un exposé des faits sans chercher à créer des effets de style. S'apparentant souvent au journal intime ou au carnet de notes, ces textes contiennent peu de commentaires et ne s'appuient sur pratiquement aucune recherche d'explication. Il s'agit de paroles spontanées et émotives qui sont, à quelques exceptions près, dépourvues de toute littérature⁴⁴. C'est à cette époque que sont, entre autres, publiés *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1945)⁴⁵ et *Je vivrai l'amour des autres* (1947) de Jean Cayrol, *L'univers concentrationnaire* (1946) et *Les jours de notre mort* (1947) de David Rousset, *L'espèce humaine* (1947) de Robert Antelm, *L'homme et la bête* (1947) de Louis Martin-Chauffier, *Si c'est un homme* (1947) de Primo Levi dans sa version originale en italien⁴⁶, *Le monde de pierre* (1948) de Tadeusz Borowski et *Une ville meurt* (1946) de Wladyslaw Szpilman en polonais⁴⁷. Cette dernière œuvre sera traduite et rééditée plus de cinquante ans plus tard sous le titre du *Pianiste* (2001). C'est aussi à cette époque qu'est publié le très célèbre *Journal d'Anne Frank* (1947) dans sa version originale en néerlandais⁴⁸; il sera traduit en français en 1950. Enfin, au cours de cette même année, Pierre Daix publie *La dernière forteresse* (1950) et Jean Cayrol, *Lazare parmi nous* (1950), un ouvrage qui aura une grande influence sur la littérature des camps. Tout en s'inspirant de la figure de Lazare, le texte de Cayrol est le

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴⁵ Ce recueil inspira le documentaire d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, réalisé en 1955.

⁴⁶ Le titre original est : *Se questo è un uomo*.

⁴⁷ Le titre original est : *Śmierć miasta*.

⁴⁸ Le *Journal d'Anne Frank* est d'abord paru sous le titre *Het Achterhuis : Dagboekbrieven van 12 Juni 1942-1 Augustus 1944*, signifiant *L'Arrière-maison : notes du journal du 12 juin 1942 au 1^{er} août 1944*.

premier à proposer une réflexion sur la production littéraire d'après guerre afin d'en dégager les spécificités.

La deuxième période de publication de témoignages portant sur la problématique de la Shoah s'étend en gros de 1952 à 1979. Peu de livres sont publiés sur le sujet durant cette période : « Quelques témoignages directs paraissent, mais ces textes ne sont guère en faveur ni du public, ni des éditeurs et la plupart d'entre eux sont publiés dans des maisons d'édition à faible diffusion [...].⁴⁹ » Cette diminution est principalement causée par un désintérêt du public pour ce qui a trait à la Deuxième Guerre mondiale ou à la Shoah. Néanmoins, les recherches et les publications pour tenter de mieux comprendre le phénomène ne cessent pas complètement; une série de journaux ou de mémoires de disparus sont alors découverts en Europe. Il s'agit néanmoins d'une période charnière dans l'histoire de la littérature de la Shoah, car elle voit naître des auteurs qui, en multipliant les textes, deviendront en quelque sorte « les porte-parole semi-officiels de l'expérience concentrationnaire⁵⁰ ». C'est le cas d'écrivains francophones comme Pierre Gascar (*Le temps des morts*, 1953), Micheline Maurel (*Un camp très ordinaire*, 1957), Elie Wiesel (*La nuit*, 1958), Piotr Rawicz (*Le sang du ciel*, 1961), Jorge Semprún (*Le grand voyage*, 1963), Charlotte Delbo (*Aucun de nous ne reviendra*, 1965) et Martin Gray (*Au nom de tous les miens*, 1971). En dehors de la francophonie sont, entre autres, publiés : *Hommes et femmes à Auschwitz* (1963) d'Hermann Langbein, *La rose de personne* (1963) de Paul Celan et *Être sans destin* (1975) d'Imre Kertész. De concert avec ces témoignages paraissent quelques fictions rédigées par des survivants comme Jerzy Kosinski (*L'oiseau bariolé*, 1965) et Anna Langfus (*Le sel et le soufre*, 1960; *Les bagages de sable*, 1962), ou des

⁴⁹ Alain Goldschläger, « Problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la Shoah », *loc. cit.*, p. 21.

⁵⁰ *Ibid.*

témoins indirects, c'est-à-dire des écrivains qui n'ont pas vécu l'expérience concentrationnaire, mais qui ont tenté de la représenter pour témoigner à la place d'un de leurs proches. C'est le cas d'André Schwatz-Bart (*Le dernier des justes*, 1959), de Romain Gary (*La danse de Gengis Cohn*, 1967), de Patrick Modiano (*La place de l'étoile*, 1968) et de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975). En somme, pendant cette période les textes oscillent entre « la description immédiate – beaucoup de récits sont basés sur des notes de guerre ou de l'immédiat après-guerre – et les premières tentatives d'explications et de justifications⁵¹ ». On tente donc de s'éloigner progressivement du témoignage de situation opérant sur le vif pour aller vers une réflexion plus approfondie du phénomène en le recontextualisant.

Enfin, l'année 1979 marque un tournant dans les témoignages des survivants des camps de concentration nazis dans la mesure où les théories révisionnistes de Robert Faurisson et d'autres négationnistes comme Pierre Vidal-Naquet et Nadine Fresco suscitent de vives controverses. Bien que ces thèses soient nées quelques années plus tôt – avec notamment la publication du *Mensonge d'Ulysse* de Paul Rassinier en 1950 –, c'est surtout à partir de la parution d'un article de Faurisson dans *Le Monde* le 29 décembre 1978⁵², prétendant que les chambres à gaz n'ont jamais existé, que la polémique gagne les discours publics. Ces affirmations ont alors « l'effet d'une bombe dans les milieux des survivants, plongés d'un seul coup dans l'incrédulité la plus profonde et dans un désespoir blessant⁵³ ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² Robert Faurisson, « “Le problème des chambres à gaz” ou “la rumeur d'Auschwitz” », *Le Monde*, 20 décembre 1978, p. 8. L'article est immédiatement suivi d'une réplique de Georges Wellers, spécialiste de l'histoire de la déportation et maître de recherche au CNRS, dans laquelle il critique et déconstruit successivement les arguments avancés par Faurisson. Un peu plus de deux semaines après la publication de cet article, le négationniste exerce son droit de réponse en précisant les motifs pour lesquels il nie l'existence des chambres à gaz : « Une lettre de M. Faurisson », *Le Monde*, 16 janvier 1979, p. 13.

⁵³ Alain Goldschläger, « Problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la Shoah », *loc. cit.*, p. 22.

La négation de la Shoah est, par la même occasion, reçue comme une véritable offense à l'égard des peuples persécutés, contribuant à une véritable recrudescence des témoignages. Parmi les plus connus, on retient *Le testament d'un poète juif assassiné* (1980) d'Elie Wiesel, *Le survivant* (1981) de Jack Eisner, *Un uniforme rayé d'enfer* (1993) de Jean-Pierre Renouard, *L'écriture ou la vie* (1994) de Jorge Semprún et *Le feu ou la démolition* (1996) de Jean Améry, *Itinéraires dans les ténèbres* (1999) de Willy Berler, *Le témoin imprévu* (2002) de Jo Wajsblat, *J'ai pas pleuré* (2003) d'Ida Grinspan, *Histoire d'une vie* (2004) d'Aharon Appelfeld, *Marche autant que tu le pourras* (2004) de Brigitte Friang, *Je me suis évadé d'Auschwitz* (2004) de Rudolf Vrba, *Bergen-Belsen : survivre aux camps nazis* (2005) d'Yves Léon et *Personne ne m'aurait cru, alors je me suis tue* (2008) de Sam Braun. D'autres types de publications portant sur la Shoah, comme les témoignages indirects, continuent de voir le jour, dont *Sa Majesté la mort* (1999) de Myriam Anissimov et *Paroles suffoquées* (1987) de Sarah Kofman. Le marché cinématographique se fait également très prolifique à cette époque. Parmi les films qui suscitent l'intérêt du grand public figurent : *Holocauste* (1978) de Marvin Chomsky, *Le choix de Sophie* (1982) d'Alain Pakula (une adaptation du roman homonyme de William Styron paru en 1981), *Au nom de tous les miens* (1983) de Robert Enrico (une adaptation du récit homonyme de Martin Gray), *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *La liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg et *Le pianiste* (2002) de Roman Polanski (adapté du récit de Wladyslaw Szpilman, 1946)⁵⁴.

⁵⁴ Le lecteur intéressé par la représentation de la Shoah au cinéma est invité à se reporter à l'article d'Alain Goldschläger, « History, Film, and Fiction » (dans Alain Goldschläger, Naomi Kramer *et al.* [dir.], *Building History: The Shoah in Art, Memory, and Myth, op. cit.*) ainsi qu'à l'ouvrage de Vincent Lowy, *L'histoire infilmable : les camps d'extermination nazis à l'écran* (Paris, L'Harmattan, 2001).

Enfin, je tiens à souligner que durant cette période, il n'y a pas que les témoins des camps de concentration nazis qui aient tenté de représenter l'univers concentrationnaire. Certains survivants des goulags en Russie ont écrit leur expérience. Tel est le cas d'Alexandre Soljenitsyne (*L'archipel du goulag*, 1973) et de Varlam Shalamov (*Récits de la Kolyma*, 1978). Or, pour Alain Goldschläger, ce grand nombre de publications s'explique par plusieurs raisons pratiques :

[...] les auteurs ont atteint un âge où la réflexion sur leur jeunesse n'est guère étonnante, pas plus que leur volonté de laisser une trace, un souvenir de cette période extraordinaire de leur vie. Pour beaucoup, c'est aussi le premier moment où la lutte pour rétablir une vie normale s'estompe : la famille est reconstituée, les enfants quittent le foyer parental, une certaine stabilité financière permet de se laisser aller à la réflexion sur le passé et sur ses enseignements⁵⁵.

La littérature concentrationnaire atteint son apogée dans les années 1980-1990, soit plus de trente-cinq ans après le génocide hitlérien. Aux explications proposées par Alain Goldschläger pourrait sans doute s'ajouter le fait que la distance temporelle s'est avérée souvent nécessaire aux survivants afin de réfléchir sur l'expérience qu'ils ont vécue afin de la représenter. La plupart des écrivains-témoins ont écrit le camp en dehors du camp, mais tout en étant conscients d'être obligés d'y replonger d'un point de vue mémoriel afin de s'en sortir. Écrire le camp de concentration suppose un besoin d'y retourner pour mieux s'en échapper. C'est probablement pour ce motif que « les livres de la troisième vague se penchent davantage sur les qualités humaines qui permettent à l'homme de survivre dans les pires conditions⁵⁶ ». Les œuvres de cette dernière cuvée sont davantage réfléchies; elles cherchent non seulement à raconter, mais à « ordonner la mémoire et créer des mythes ou des symboles qu'utiliseront les générations à venir comme repères identitaires et comme

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

signes d'appartenance⁵⁷ ». Contrairement aux récits de la première vague témoignant au nom des morts, ceux de la troisième période parlent au nom des vivants. Le texte possède en ce sens une visée collective; l'écrivain-témoin met en scène un « nous » porte-parole tandis qu'il fait du lecteur le dépositaire d'un héritage à la fois social et culturel. En ce sens, « le témoignage devient souvent testament⁵⁸ ». C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques principales des paroles concentrationnaires d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún et de Martin Gray⁵⁹.

Parallèlement à cette littérature-témoignage, que John Andrew Sobanet désigne comme un « sous-genre littéraire⁶⁰ », se développe au XX^e siècle une parole littéraire « purement » fictionnelle⁶¹. Même si la représentation du camp de concentration dans la fiction s'avère moins fréquente que celui de la représentation de la prison, il existe néanmoins des œuvres littéraires qui s'y consacrent. Outre *Les bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell et *Acide sulfurique* (2005) d'Amélie Nothomb étudiés dans cette thèse, figurent, entre autres, *La mort est mon métier* (1952) de Robert Merle et *Le nazi et le barbier* (1971) d'Edgar Hilsenrath mettant en scène des bourreaux comme personnage principal.

En ce qui a trait par contre à la représentation de la prison dans la fiction, il s'agit d'un phénomène ayant pris davantage d'ampleur. La nouvelle de Jean-Paul Sartre « Le mur » (1939) en est un exemple significatif en illustrant comment le sujet, même lorsqu'il

⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁹ Je reviendrai plus en détail sur cet aspect dans le chapitre suivant.

⁶⁰ « *Prison novels are testimonial and documentary literature; and they constitute a literary sub-genre that has received scant critical attention.* » C'est moi qui traduit : « Les romans de prison sont des œuvres testimoniales et documentaires; ils constituent ainsi un sous-genre littéraire sur lequel les critiques se sont très peu penchées. » Andrew John Sobanet, « *Carceral Realities : Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction* », thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, 2001, p. 10.

⁶¹ C'est le cas de plusieurs romans dont : *Aux abois* (1933) de Tristan Bernard, *En prison* (1963) d'Anne Huré, *Mille six cents ventres* (1998) de Luc Lang et *Rue Jean-Dolent* (2000) de Nathalie Juperman.

semble être dans une situation sans issue, dispose toujours d'une certaine marge de liberté. C'est, du reste, sur ce paradoxe que repose l'ensemble de l'œuvre de Sartre. Pour l'auteur de *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, l'homme est condamné à la liberté⁶², mais, en contrepartie, ses personnages sont très souvent emmurés. Le « mur » constitue dans cette perspective la métaphore du sens que Sartre accorde à la prison. Donc, le statut ontologique de l'individu serait celui de l'« emmuré ». La nouvelle « Le mur⁶³ » représente l'espace fermé en mettant en scène un prisonnier politique, Pablo Ibieta, qui attend dans sa cellule l'heure de son exécution. Dans ce cas extrême, le personnage choisit sa dignité en ne cédant pas à la peur. Dans la nouvelle « La chambre⁶⁴ », publiée dans le même recueil, le personnage d'Ève s'est volontairement séquestré avec son mari aliéné. Cette propension aux espaces fermés est également présente dans le théâtre sartrien. Dans *Huis clos* (1944), les personnages, issus de milieux fort distincts, sont enfermés dans un salon Second Empire où le rapport à l'altérité débouche sur le conflit. Dans *Mort sans sépulture* (1946), les personnages sont faits prisonniers dans le grenier d'une ancienne école par des miliciens français. Dans *La putain respectueuse* (1946), la chambre de la prostituée, Lizzie, sert de refuge provisoire au Nègre pris en chasse par les autorités. L'espace clos est aussi représenté dans *Les séquestrés d'Altona* (1959), pièce dans laquelle le fils du protagoniste, que tous croient mort en guerre, vit reclus dans sa chambre depuis treize ans. Cette solitude, jointe à la détresse du père, victime d'un cancer de la gorge, pousse alors le père et le fils au suicide. Enfin, même la pièce *Les mouches* (1943) n'échappe pas à cette sorte d'inclination pour l'enfermement puisque le peuple d'Argos est

⁶² « [...] l'homme étant condamné à être libre, porte le poids du monde tout entier sur ses épaules : il est responsable du monde et de lui-même en tant que manière d'être. » Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1943, p. 598.

⁶³ Jean-Paul Sartre, « Le mur », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 9-37.

⁶⁴ *Id.*, « La chambre », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 39-59.

prisonnier d'une tyrannie qui le prive de sa liberté. En somme, comme le souligne Victor Brombert, « les lieux favorisés du monde poétique de Sartre sont des lieux clos et étouffants : chambres d'hôtel, cafés enfumés, boîte de nuit [...] salles de bibliothèque murées de livres – toutes images suggérant absence d'air et réclusion⁶⁵ ». Les personnages mis en scène dans l'œuvre de Sartre s'inscrivent pour la plupart dans une dialectique entre la liberté et l'enfermement; le sujet sartrien est à la fois prisonnier de sa liberté et libre d'être prisonnier.

Bien que ce soit dans un registre différent, l'œuvre de Camus projette, comme celle de Sartre, des figures d'enfermement, telles que les chambres de l'enfer de la Ville de sel dans *L'exil et le royaume* (1957), le bar d'Amsterdam fréquenté par Jean-Baptiste Clamence dans *La chute* (1956), et la ville d'Oran qui isole ses habitants du reste du monde pour éviter que l'épidémie ne se propage à l'extérieur de la cité dans *La peste* (1947). Cependant, un seul de ses romans met l'accent sur ce huis clos qu'est la prison : *L'étranger* (1942)⁶⁶. Il importe donc à ce stade-ci de ma réflexion de comprendre comment des œuvres littéraires comme celles-là parviennent à représenter la prison sur la scène de la littérature moderne.

Prison de la liberté, liberté de la prison : *L'étranger* d'Albert Camus

Dans le cadre de la littérature contemporaine, *L'étranger* d'Albert Camus ouvre la voie à une représentation traditionnelle de la prison. À la différence de tous les autres

⁶⁵ Victor Brombert, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁶ Pour plus de détails concernant la problématique du lieu clos dans l'ensemble de l'œuvre de Camus, se référer à l'article de Maurice Weyembergh, « L'obsession du clos et le thème des camps », dans Raymond Gay-Crosier et Jacques Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 361-375.

romans pris en charge dans le corpus de cette thèse, il est le seul qui confère à l'espace carcéral le statut d'antichambre de la mort. C'est en quoi la représentation de la prison se dégageant du roman de Camus se rapproche davantage de celle privilégiée par les auteurs du XIX^e siècle où la prison, comme chez les contemporains, ne constitue pas le châtement unique. Dans ce contexte, il est difficile de ne pas songer au roman de Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné* (1829)⁶⁷, qui souligne avec un style grotesque la prison comme quintessence de l'enfermement telle qu'elle était conçue par l'Ancien Régime. Comme le condamné de Victor Hugo dans sa cellule, le protagoniste du roman de Camus, est *en attente* de sa condamnation, de son exécution; il sait qu'il n'y a pas d'autre issue que la mort, et c'est ce qui est à l'origine de son angoisse. Or, ce qu'il y a de particulier dans *L'étranger*, c'est justement cette ambivalence entre le *dedans* et le *dehors* qui fait de ce roman une sorte de diptyque. En fait, les deux parties de cette œuvre illustrent comment des concepts aussi diamétralement opposés que la liberté et l'enfermement tendent parfois à se confondre. C'est donc à partir de la dialectique liberté/emprisonnement que je tenterai d'expliquer le paradoxe inhérent à la représentation du huis clos, et plus particulièrement de la prison, dans le roman de Camus. Il s'agira d'abord de montrer comment les lieux clos représentés dans la première partie de l'œuvre se révèlent, en fait, être des espaces annonciateurs de l'enfermement cellulaire auquel le personnage principal est confiné dans la seconde partie. Par la suite, l'on analysera les conditions de possibilité de la représentation de la prison comme institution punitive et répressive.

⁶⁷ L'objet principal de ce chapitre n'étant pas de procéder à une analyse comparative entre le roman de Camus et celui de Hugo, je renvoie le lecteur intéressé par cette problématique à l'ouvrage de Fernande Bartfeld, *Camus et Hugo : essai de lectures comparées* (Paris, Archives des lettres modernes, 1975) ainsi qu'aux articles de Marie Naudin (« Hugo et Camus face à la peine capitale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 2, mars-avril 1972, p. 264-272) et Andrea Riedel (« Oh! C'est la réalité! : quelques réflexions sur *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo et *L'étranger* d'Albert Camus », *Cahiers du Centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français*, n° 5, 1994, p. 14-26.

Le paradoxe d'une liberté nourrie par un désir de réclusion

Dans *L'étranger* d'Albert Camus, la dialectique liberté/emprisonnement s'appuie sur une logique paradoxale. La notion de liberté développée dans ce roman passe par une stratégie discursive la représentant sous la forme d'un piège. C'est d'ailleurs ce qui fait dire à Isabelle Ansel-Lambert que, dans *L'étranger*, « la liberté est une illusion⁶⁸ ». Avant même de se retrouver derrière les barreaux pour le meurtre d'un Arabe sur lequel il a tiré cinq fois, le protagoniste est prisonnier de sa chambre, de son appartement et de son quartier comme un insecte coincé dans une toile d'araignée. Il est en ce sens à l'opposé du héros picaresque en quête de grands espaces. Non seulement ce personnage voyage peu⁶⁹, mais il mène une vie de reclus dans son appartement du quartier populaire de Belcourt, se contentant de vivre dans sa chambre, un peu comme dans une cellule :

Il [l'appartement] était commode quand maman était là. Maintenant il est trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger. Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre. Le reste est à l'abandon⁷⁰.

Bien avant le décès de sa mère, Meursault s'est volontairement retranché dans sa chambre, faisant de cette dernière une sorte de mirador au point où, à bien des égards, elle anticipe sur la prison. C'est du moins ce que révèle l'attitude du personnage qui, le lendemain de sa rencontre avec Marie Cardona, s'affaire comme une sentinelle à regarder déambuler les passants depuis sa fenêtre donnant sur la rue principale du faubourg (*É*, 37-40). La fenêtre

⁶⁸ Isabelle Ansel-Lambert, *L'étranger de Camus*, Paris, Éd. Pédagogie Moderne, 1981, p. 34.

⁶⁹ Les 80 kilomètres séparant Alger de Marengo que le personnage parcourt pour assister aux obsèques de sa mère constituent son déplacement le plus long.

⁷⁰ Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, p. 36-37. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *É*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de la chambre s'avère ainsi une représentation par anticipation de celle de la cellule où Meursault sera enfermé et à travers laquelle il passera de longues heures à contempler sur le visage du ciel « le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit » (*É*, 165), en attendant le moment de son exécution. Dans ce cadre-là, la fenêtre de la prison de Meursault devient un véritable lieu de projection de l'imaginaire à travers lequel le personnage construit et reconstruit sa propre mort.

Au fond, c'est comme si *Meur-sault* – dont le patronyme porte en lui le signe de la mort – était condamné à l'avance. Tout est disposé de façon que le personnage ne puisse pas échapper à l'expérience de l'enfermement pénal. C'est comme s'il était prédestiné à la prison; autant ses faits et gestes que son attitude à l'égard d'autrui convergent vers l'univers carcéral : « Libre, Meursault ne rêve pas, ne “s'évade pas”, mais travaille, dort ou reste assis sur une chaise à contempler les passants [...]. Libre, Meursault, avait “des pensées de prisonnier”.⁷¹ » Son destin n'est donc pas inscrit dans les plis du hasard, mais plutôt dans une logique prospective. Les différents lieux dans lesquels l'étranger du roman de Camus évolue – que ce soit son bureau, son appartement, sa chambre, ou même la petite morgue où il somnole un peu en attendant les amis de sa mère venus la veiller – ont tous une valeur coercitive faisant en sorte que le personnage soit enfermé alors qu'il est, en principe, en liberté. Certes, Meursault est libre de sortir à sa guise de tous ces espaces clos comme de se rendre à la plage ou encore d'aller s'installer à Paris avec sa maîtresse Marie Cardona, ce qui lui permettrait du reste « de voyager une partie de l'année » (*É*, 68), mais il s'obstine à demeurer sur place. Depuis la mort de sa mère, il s'interdit d'aller là où il se rendait avant comme s'il éprouvait le besoin de s'autopunir. Meursault préfère, au contraire, s'enraciner

⁷¹ Isabelle Ansel-Lambert, *op. cit.*, p. 7.

dans un milieu qui le marginalise, qui fait de lui une sorte d'« étranger du dedans⁷² » parce qu'il ne se conforme pas à la *norme* du fils endeuillé, du jeune amoureux, de l'employé ambitieux, bref, de celui qui « sait » jouir de sa liberté. Dans cette perspective, le personnage de Camus n'est pas libre sauf dans la mesure où il choisit la sédentarité et l'oisiveté, en limitant ses déplacements comme s'il voulait en faire l'économie en attendant d'être véritablement enfermé. Prendre acte de sa liberté voudrait dire pour le protagoniste faire le choix de ne pas changer de vie en refusant notamment la promotion proposée par son patron. En ce sens, il s'oppose à la philosophie utopiste de Thomas More dans laquelle le sujet est conditionné par le principe de production. Pour l'auteur de *L'utopie*⁷³, ce qu'un prisonnier peut, c'est rester actif. Autrement dit, Meursault est appelé à être éliminé. Tout porte à croire donc que sa liberté est liée à un désir intrinsèque de réclusion, voire d'exclusion. Ne sachant pas, contrairement au héros sartrien dans « Le mur », tirer pleinement profit de sa liberté, Meursault se trouve piégé.

La liberté entre quatre murs

Ironiquement, c'est lorsque Meursault est jeté en prison qu'il jouit d'un sentiment de liberté. Bien que ses mouvements y soient figés, voire épinglés comme ceux d'un insecte sur le canevas d'un entomologiste, c'est à partir de ce huis clos qu'il sent en lui se dégager un sentiment de délivrance comme si la culpabilité qui l'assaillait venait tout à coup s'écraser aux portes de la prison. Si tel était le cas, la prison donnerait au prisonnier

⁷² Cf. Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2001.

⁷³ Cf. Thomas More, *L'utopie. Le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966.

accès à une liberté antérieure. Alors qu'il est en « liberté », Meursault porte en lui, un peu comme Sisyphe, le rocher de la culpabilité. Mais lorsqu'il est confiné au cachot, ce même rocher ne peut entrer avec lui. C'est à cet instant que la véritable liberté du sujet se fait sentir. C'est pour cette raison que je m'oppose à l'opinion d'Isabelle Ansel-Lambert qui nie l'existence d'une sorte de « rupture⁷⁴ » entre les deux parties du roman de Camus. Certes, Meursault fait preuve de la même passivité en prison que lorsqu'il se cloître dans son appartement en s'adonnant à des activités similaires comme dormir ou détailler les objets ornant sa cellule, mais on ne peut pas dire que son attitude soit la même. Au contraire, une fois que Meursault est enfermé, il prend conscience de tout ce dont il est privé. C'est en perdant ce qu'il avait de plus cher – sa liberté – qu'il se rend compte à quel point il n'a pas su en profiter :

Quand je suis entré en prison, on m'a pris ma ceinture, mes cordons de souliers, ma cravate et tout ce que je portais dans mes poches, mes cigarettes en particulier. Une fois en cellule, j'ai demandé qu'on me les rende. Mais on m'a dit que c'était défendu. Les premiers jours ont été très durs. C'est peut-être cela qui m'a le plus abattu. Je suçais des morceaux de bois que j'arrachais de la planche de mon lit. Je promenais toute la journée une nausée perpétuelle. (*É*, 121-122)

Meursault doit apprendre à faire le deuil des biens matériels qui lui paraissaient indispensables lorsqu'il était en liberté. L'impossibilité de fumer en prison est d'ailleurs l'une des choses qui lui manquent le plus. Mais par-dessus tout, Meursault est confronté à la perte d'un temps, d'un lieu et d'un environnement humain qui lui sont chers. Là s'établit son véritable rapport au manque.

À partir du moment où Meursault est fait prisonnier, il est transposé dans une autre temporalité, celle de la prison. Les jours, les nuits, les semaines et les mois n'ont plus la même valeur que lorsqu'il était en « liberté ». Or, si le prisonnier est dépouillé de son

⁷⁴ Isabelle Ansel-Lambert, *op. cit.*, p. 7.

propre temps – le temps de l’homme libre –, c’est aussi qu’il en est dépossédé de la notion même :

J’avais bien lu qu’on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n’avait pas beaucoup de sens pour moi. Je n’avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu’ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi. (É, 125)

À ces pertes de nature temporelle, s’ajoute celle d’un lieu mémoriel auquel le personnage-prisonnier n’a plus accès. Lorsqu’il est interdit au sujet de se rendre là où il le désire, quand il le désire, lui reste habituellement la possibilité de s’évader en faisant appel à la mémoire ternie, érodée, par le passage du temps. Si au début de son enfermement le protagoniste a des « pensées d’homme libre » en se rappelant combien certains *lieux communs* comme la mer l’avaient autrefois apaisé, le temps passé en prison fait en sorte qu’il ne puisse plus y trouver refuge :

Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c’est que j’avais des pensées d’homme libre. Par exemple, l’envie me prenait d’être sur une plage et de descendre vers la mer. À imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l’entrée du corps dans l’eau et la délivrance que j’y trouvais, je sentais tout d’un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n’avais que des pensées de prisonnier. (É, 119-120)

Lorsque Meursault dit d’abord éprouver en prison des « pensées d’homme libre », c’est principalement à la *mer* qu’il songe, à cette vaste étendue d’eau salée qui lui procurait une douce sensation de légèreté, de liberté. Mais aussi donne-t-il l’impression de chercher à travers elle à renouer avec sa *mère*, et par ricochet avec la liberté – ou plus particulièrement avec le temps de la liberté – dont il bénéficiait sans vraiment en profiter avant de commettre le meurtre. Bien qu’il semble indifférent au décès de celle qui lui a donné la vie, le spectre de la mère ne cesse de le poursuivre de sorte qu’il n’arrive jamais complètement à s’en détacher. Aussi, au début de son incarcération, pense-t-il fréquemment à Marie et à ses

après-midi passés à la plage en sa compagnie; il s'accroche à la dépouille mémorielle de celle avec qui il aura partagé ses derniers moments d'intimité en scrutant les moindres détails des parois de sa cellule comme s'il espérait en voir soudainement émerger le reflet :

J'ai dit qu'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux au monde. Peut-être, il y a bien longtemps, y avais-je cherché un visage. Mais ce visage avait la couleur du soleil et la flamme du désir : c'était celui de Marie. Je l'avais cherché en vain. Maintenant, c'était fini. Et dans tous les cas, je n'avais rien vu surgir de cette sueur de pierre. (É, 180)

Vient toutefois un moment où l'attitude du prisonnier vis-à-vis de Marie se transforme. Si en liberté Meursault avait éprouvé du désir à l'égard de cette femme qui incarnait la liberté, une fois prisonnier il ne la distingue plus d'entre toutes les autres qu'il a connues :

[...] j'étais tourmenté par le désir d'une femme. C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'ai connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs. (É, 120-121)

Chez Meursault, on peut ainsi parler du *degré zéro du sentiment* non seulement parce qu'il se montre impassible aux funérailles de sa mère, mais parce qu'il *choisit* délibérément – et c'est là, d'après la pensée sartrienne, une autre preuve de sa liberté en prison – de ne pas *aimer* Marie ni aucune autre femme en particulier. L'incapacité du protagoniste de *L'étranger* à exprimer des signes de douleur à la mort de sa mère vient appuyer le projet d'une « écriture blanche » : une écriture qui se refuse à sombrer dans le pathos. Ainsi, le concept d'« absence » interfère, d'une part, au niveau de la forme, car elle constitue, comme le postule le sémiologue français, le dernier avatar de l'écriture⁷⁵, et d'autre part, au niveau du contenu, puisque le personnage du roman de Camus est condamné à être emprisonné, à être dépouillé. La théorie de Mikhaïl Bakhtine élaborée dans *Esthétique et théorie du roman* illustre d'ailleurs comment la forme peut être considérée comme un

⁷⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1953, p. 11.

espace carcéral. Dans la forme dépouillée de l'écriture, le mécanisme de la perte est éprouvé. Au fond, lire *L'étranger* veut dire se mettre à l'épreuve de la perte. Lorsque le théoricien russe affirme que la fonction première de la forme (par rapport au contenu) est d'isoler, de séparer⁷⁶, il y a un rapprochement à faire avec le phénomène de la prison. La forme – dont aucune écriture ne peut prétendre se dérober – deviendrait une prison (esthétique) dans la mesure où elle est nourrie par un principe d'isolation. Dans cette perspective, l'écriture carcérale serait une écriture de l'isolation (et non pas seulement de l'isolement) parce qu'elle représenterait son propre huis clos. C'est du reste ce qui permettrait de poser le désir comme un phénomène qui ne se découvre que lorsqu'il est encapsulé dans un espace fermé. La principale condition de possibilité de l'écriture serait donc le huis clos. Sans la forme, l'art en général et l'écriture en particulier ne pourraient parvenir à une épiphanie, c'est-à-dire – selon l'origine grecque du mot – à un dévoilement complet du phénomène artistique. Bien que Camus n'ait jamais connu la prison, il y a, dans la forme de l'écriture de *L'étranger* autant que dans le contenu, un désir de représenter le huis clos (prison) dans le huis clos (forme).

Cette double isolation (celle du contenu et de la forme) qui caractérise la situation du personnage de Camus à partir du moment où il est jeté en prison est comblée par un geste paradoxal. Même si Meursault y accumule les pertes, il ne cherche pas à en récupérer les objets. Tout en renonçant à faire obstacle à la prison, il fait le deuil de tout ce qu'il a perdu. C'est ce qui expliquerait, en dernière instance, « l'enthousiasme lyrique⁷⁷ » de

⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 72.

⁷⁷ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 173.

Meursault attendant avec impatience, voire presque « avec soulagement⁷⁸ » le moment où il aura la tête tranchée :

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. (*É*, 185-186)

La prison se révèle à la fois un lieu de réconciliation du sujet avec lui-même, de déprise, de libération, mais surtout d'altération. C'est aussi ce que constate Mary Ann Frese Witt dans son ouvrage sur la représentation de la prison dans la littérature française du milieu du XX^e siècle :

*Meursault's cell [...] is the space of opposition and social restriction that becomes the space of revolt, transformation, liberation. It is to some extent also the place of rebirth, described in the lyrical last paragraph of the novel where Meursault awakens to an experience of cosmic harmony and limitlessness [...]*⁷⁹.

Meursault découvre paradoxalement « son authenticité et sa liberté derrière les murs aliénants et protecteurs de sa prison⁸⁰ ». Conscient de sa mort imminente, il y fait le deuil de sa mère – décédée il y a quelques semaines à peine – et à travers elle celle de sa propre existence. C'est donc isolé derrière les barreaux de sa cellule que le personnage de Camus se déprend de tout ce qui l'avait jusque-là empêché de se mettre à l'épreuve de l'Autre. En ce sens, la prison dans *L'étranger* ne serait pas, comme le veut le stéréotype, un lieu sinistre, le sombre donjon, antithèse du « Jardin d'Éden ». Elle représenterait plutôt le lieu dans lequel le sujet se sait et se sent « heureux » parce qu'il transforme son rapport à

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Mary Ann Frese Witt, *Existential Prisons : Captivity in Mid-Twentieth-Century French Literature*, Durham, Duke University Press, 1985, p. 85. C'est moi qui traduis : « La cellule de Meursault est un espace d'opposition et de restriction sociale qui devient un espace de révolte, de transformation et de libération. Elle apparaît aussi comme un lieu de renaissance, décrit dans le dernier paragraphe lyrique du roman où Meursault est éveillé à une expérience d'harmonie cosmique et d'absence de limite. »

⁸⁰ Victor Brombert, *op. cit.*, p. 177.

l'altérité. À partir du moment où Meursault est fait prisonnier, un processus anamorphosique, de déformation, se met en place, faisant non seulement en sorte qu'autrui ne le reconnaisse plus, mais que le sujet lui-même ne soit plus en mesure d'identifier en lui les signes familiers qui le rattachaient autrefois à autrui. Il en résulte un détachement susceptible de faciliter progressivement le moment de l'ultime séparation. C'est un peu comme si la prison servait ici de zone tampon entre la vie et la mort au seuil de laquelle l'homme finit par délaisser les gens et les objets auxquels il s'était attaché en cours de route. En définitive, c'est grâce à l'exiguïté que Meursault se rend compte de tout ce qu'il a perdu :

J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir. Je me mettais quelquefois à penser à ma chambre et, en imagination, je partais d'un coin pour y revenir en dénombrant mentalement tout ce qui se trouvait sur mon chemin. Au début, c'était vite fait. Mais chaque fois que je recommençais, c'était un peu plus long. Car je me souvenais de chaque meuble, et, pour chacun d'entre eux, de chaque objet qui s'y trouvait et, pour chaque objet, de tous les détails eux-mêmes, une incrustation, une fêlure ou un bord ébréché, de leur couleur ou de leur grain. [...] au bout de quelques semaines, je pouvais passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans ma chambre. Ainsi, plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire. J'ai compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenirs pour ne pas s'ennuyer. (É, 122-123)

La prison dans le roman de Camus se dévoile comme lieu d'altération, de modification, voire de mue.

De l'altération à l'altercation : les temps d'une modification

À partir du moment où le personnage principal est emprisonné, il est soumis à un mécanisme d'anamorphose qui brouille son rapport à l'altérité. Coupé du monde extérieur, le prisonnier ne peut évoluer en parallèle avec l'autre lieu, l'autre temps, « autrui et ses

innombrables masques⁸¹ ». Dans son for intérieur, il sait qu'il ne sera jamais plus comme il était *avant* de faire l'expérience de l'enfermement pénal. La prison en tant qu'antichambre de la mort où Meursault n'est ni plus ni moins qu'*en attente* de son procès et de sa condamnation, prend en charge la métamorphose du prisonnier en établissant une rupture entre le passé et le présent :

Il y a des choses dont je n'ai jamais aimé parler. Quand je suis entré en prison, j'ai compris au bout de quelques jours que je n'aimerais pas parler de cette partie de ma vie.

Plus tard, je n'ai plus trouvé d'importance à ces répugnances. En réalité, je n'étais pas réellement en prison les premiers jours : j'attendais vaguement quelque événement nouveau. (*É*, 113)

La prison, telle qu'elle est représentée dans ce roman, met le sujet en sursis, car elle ne constitue pas la peine en tant que telle. Elle n'est que l'antichambre de la mort où le détenu « attendai[t] vaguement quelque événement nouveau ». Meursault est donc emprisonné dans un entre-deux à la fois spatial et temporel. C'est donc cette particularité qui fait de *L'étranger* le seul roman du corpus où, *a priori*, la représentation de la prison se veut celle d'un passage entre la vie et la mort, rappelant les pratiques punitives dans ce qu'elles ont de plus théâtral. Le pouvoir d'altération de la prison ne s'en trouve pas affaibli pour autant. En effet, ce n'est pas parce que le protagoniste passe peu de temps en prison – contrairement aux personnages de Manuel Puig, de Carlos Liscano et de Marie Gagnon – qu'il n'est pas *altéré* par le lieu. Entre le moment où il entre en prison et le moment où il en sort pour se faire exécuter, s'établit une sorte de rupture. Bien qu'il s'agisse dans la première partie du roman d'un personnage qui ne prend pas en charge sa liberté, dans la seconde partie de l'œuvre où Meursault est physiquement enfermé, il semblerait curieusement accéder à une

⁸¹ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 171.

certaine forme de déprise. C'est dire que dans *L'étranger*, la prison transformerait le prisonnier, au point de faire de lui un autre homme.

Si la prison représente un lieu d'altération, c'est d'abord parce qu'elle s'avère un espace d'échange au-dessus duquel plane la menace du conflit. L'exiguïté du lieu vient modifier la nature des échanges, faisant en sorte que la prison se transforme parfois en espace d'altercation. D'ailleurs, ce n'est que lorsque Meursault est confronté à la prison qu'il se rend compte que son temps est compté, qu'il n'est plus qu'un « corps en sursis⁸² ». Dans ce cadre-là, le rapport à l'altérité débouche sur le conflit, c'est-à-dire sur une interaction agonistique. Le jeu et la lutte que présuppose la rencontre entre Meursault et l'aumônier doivent être considérés comme un effet du huis clos. C'est parce que le protagoniste est enfermé dans un lieu dont il ne pourra jamais sortir que pour se faire trancher la tête « sur une place publique au nom du peuple français » (*É*, 164) qu'il refuse de se confier au prêtre et qu'il finit par s'en prendre physiquement à lui. L'enfermement qui mène à la mort du sujet est ce qui rend Meursault particulièrement lucide et conscient de sa mort imminente. Pour l'étranger, accepter de recevoir le prêtre dans sa cellule et de l'écouter voudrait dire accepter de perdre son temps ultime à chercher celui qui l'a d'abord abandonné. Dans cette mise à l'écart du prêtre par le prisonnier s'opère alors un refus de la figure paternelle puisque la voix de l'aumônier est avant tout une voix qui tend à se substituer à celle du père absent. Le fait que Meursault appelle l'aumônier « monsieur » et non pas « mon père » (conformément à la tradition chrétienne) vient du reste appuyer la démarche du personnage désirant se déprendre du *pater*, de celui qui tente d'imposer sa loi. L'agonie dans laquelle est entrée le prisonnier relève ainsi davantage de l'existentiel (rattaché au lien filial), que du physiologique, car Meursault n'est pas malade. Jusqu'à la

⁸² Cf. Stefan Psenak, *Les corps en sursis*, Ottawa, Le Nordir, 1998.

dernière minute, le fils s'engage dans une lutte contre celui qui l'a un jour abandonné. Or, cet abandon originel (si l'on peut dire) est inhérent à la violence manifestée par le prisonnier à l'égard du prêtre. Cela rappelle, au demeurant, la situation de Jésus sur la croix implorant la pitié de Dieu. Comme lui, Meursault est confronté à devoir affronter seul son destin de condamné. À la question « *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?*⁸³ », il n'obtiendra guère plus de réponse que Jésus puisque son père n'a jamais été là pour lui quand il le fallait. D'ailleurs, Meursault a très peu de souvenirs de son père; les seuls qu'il possède lui ont été racontés par sa mère. L'unique occasion où Meursault fait référence à lui, c'est à la lecture de sa sentence. À ce moment fatidique de son existence, il se rappelle (est-ce là un hasard?) la fois où son père était allé assister à l'exécution d'un assassin (É, 167-168). Curieusement, lorsque Meursault se trouve dans une situation analogue à celle de l'homme qu'on exécuta alors, le père symbolique réapparaît. En fait, Meursault cherche la reconnaissance de son père là où ce dernier a regardé l'Autre mourir. Tout comme l'assassin anonyme condamné au bûcher, le fils n'est finalement vu par le père que lorsqu'il entre dans la sphère de la mort en prenant la place de la victime. En ce sens, le père se substitue au bourreau. En posant l'acte d'abandon une seconde fois, le père contribue, dans une certaine mesure, à la mise à mort du fils. Au fond, c'est comme si le père anonyme et absent prenait la parole pour dire : *Tu finiras mal mon fils, tu finiras la tête tranchée*. Dans cette optique performative, on pourrait dire que c'est le père qui tue le fils.

En somme, dans ce lieu où le rapport à l'Autre revêt une dimension agonistique parce que l'espace carcéral exacerbe la conscience du sujet, le temps acquiert une tout autre valeur; pour le condamné, chaque seconde de sursis en prison équivaut à une éternité hors

⁸³ En araméen, l'expression est : « *Élôï, Élôï, lema sabachthani?* ». *La Bible de Jérusalem*, « Le Nouveau Testament », trad. par l'École biblique de Jérusalem, Ottawa, Éd. Anne Sigier/Novalis, 1998, Marc 15, verset 35. C'est l'auteur qui souligne.

des murs. C'est notamment la raison pour laquelle Meursault se montre si peu réceptif à l'égard de l'aumônier venu lui rendre visite dans les heures précédant son exécution :

[...] à son avis, nous étions *tous condamnés à mort*. Mais je l'ai interrompu en lui disant que ce n'était pas la même chose et que, d'ailleurs, ce ne pouvait être, en aucun cas, une consolation. « Certes, a-t-il approuvé. Mais vous mourrez plus tard si vous ne mourez pas aujourd'hui. La même question se posera alors. Comment aborderez-vous cette terrible épreuve? » J'ai répondu que je l'aborderais exactement comme je l'abordais en ce moment⁸⁴. (*É*, 178)

La philosophie de l'aumônier dans *L'étranger* rejoint ici celle de Victor Hugo dans *Le dernier jour d'un condamné* quand il soutient que, peu importe leur condition, « *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*⁸⁵ ». Meursault précise cependant qu'en prison, le sujet *sait* que son sursis est probablement plus court. D'où l'expression d'une angoisse engendrée par le rétrécissement du temps le séparant de la mort.

Imaginaire et huis clos. *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig

Lorsque les projecteurs éclairant la cellule de l'étranger de Camus s'éteignent, c'est-à-dire au moment où le personnage de Meursault quitte la prison algérienne pour subir son exécution, ceux de la prison où sont enfermés les protagonistes de Manuel Puig s'allument. En fait, c'est comme si *Le baiser de la femme-araignée* s'ouvrait sur la dernière page de *L'étranger* et que, comme dans un film, l'objectif de la caméra s'approchait progressivement du décor pour ne retenir qu'un gros plan de la cellule. Molina, condamné à huit ans de réclusion pour délit de corruption de mineurs, et Valentín, guérillero, sont emprisonnés en Argentine. Ce pays fut dans les années soixante-dix l'objet d'une

⁸⁴ C'est moi qui souligne.

⁸⁵ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 18. C'est l'auteur qui souligne.

succession de conflits et de crises permanentes ayant conduit à une situation de répression politique. En mars 1976, une junta militaire dirigée par le général Jorge Rafael Videla s'empara du pouvoir exercé alors par Isabel Perón, la veuve de Juan Domingo Perón. Il s'en est suivi une série d'épisodes de rébellion engagée contre les mouvements d'opposition qui se solda par divers actes de torture, des milliers d'assassinats et quelque trente mille disparitions (*desaparecidos*)⁸⁶. Les personnages du roman de Manuel Puig sont donc emprisonnés parce qu'ils représentent une « menace » contre le régime en place. Là réside le véritable motif de leur incarcération dans ce lieu qui ne s'avère ni obscur ni sinistre comme le voudrait le stéréotype. Molina et Valentín sont d'entrée de jeu mis sous les feux de la rampe, faisant de la prison un espace de liberté. La cellule de la prison de Buenos Aires où ils sont enfermés s'éclaire à leur arrivée et se transforme en une véritable salle de cinéma où y sont projetés des fantasmies, mais aussi et surtout, des films. Molina, dont l'imaginaire est nourri par le cinéma hollywoodien des années cinquante, utilise les murs de la cellule comme un écran sur lequel il projette sa parole et la transmue en récits filmiques. L'espace cellulaire dans *Le baiser de la femme-araignée* devient ainsi un lieu de projection de l'imaginaire – là où le désir quitte sa coquille pour se projeter vers autrui. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'établit la subversion du lieu.

La parole romanesque de l'écrivain argentin renoue avec la tradition orale car, en abyme, y sont racontées des histoires. Comme dans *Les contes des mille et une Nuits* (vers le X^e siècle), dans le *Décaméron* (1349-1353) de Boccace, dans l'*Heptaméron* (1559) de Marguerite de Navarre et même, à bien des égards, dans *Les cent vingt journées de Sodome* (1904) de Sade, il s'agit de personnages mis en scène dans un huis clos où sont racontés des

⁸⁶ Pour davantage d'informations sur cette problématique, se référer à l'ouvrage publié par la Comisión Nacional sobre de la Desaparición de personas, *Nunca más*, 13^e éd., Buenos Aires, EUDEBA, 1986.

récits. C'est ce que Milagros Ezquerro appelle des « fictions redoublées⁸⁷ » ou « fictions au second degré⁸⁸ » et que Myrna Solotorevsky, tout en s'inspirant de la théorie de Genette, qualifie de « méta-diégèses⁸⁹ ». Que ce soit la chambre où Shéhérazade raconte au sultan Shâriyâr pendant mille et une nuits un fragment d'histoire dont la suite est reportée au lendemain pour éviter la mort qui lui est promise, la maison à l'intérieur de laquelle se réfugient les sept femmes et les trois jeunes hommes fuyant l'épidémie de peste qui ravage la ville de Florence dans l'œuvre de Boccace, l'abbaye où se réfugient les dix voyageurs de Marguerite de Navarre, ou encore la salle de narration des historiennes du château de Silling représentée dans le roman du marquis de Sade, ce sont tous des lieux clos à l'intérieur desquels les personnages tentent d'échapper à l'enfermement grâce au pouvoir de l'imaginaire.

Dans le roman de Manuel Puig, c'est la cellule où sont enfermés Molina et Valentín qui sert d'enceinte à la narration des histoires. Pendant toute la durée de leur incarcération, les personnages ont recours à la fiction afin de surmonter l'impasse existentielle dans laquelle ils se trouvent. Mais contrairement à ses prédécesseurs, Puig ne met pas en scène des personnages qui inventent des histoires de toutes pièces; Molina puise son inspiration dans l'univers cinématographique pour donner lieu à de nouveaux scénarios. Molina raconte ainsi des films qu'il a vus :

La différence est notoire dans la mesure où il s'agit d'une forme d'art dont les moyens d'expression sont très différents de ceux du récit : c'est un spectacle audiovisuel que Molina transforme en récit oral. Il est donc évident que le personnage-narrateur va devoir procéder à tout un travail de réélaboration pour

⁸⁷ Milagros Ezquerro, *Que raconter c'est apprendre à mourir : essai d'analyse d'El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, Toulouse, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-le-Mirail, 1981, p. 16.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Selon Gérard Genette (*Figures III*, 1972), ces « méta-diégèses » remplissent trois fonctions essentielles : d'aliénation, de manifestation et de relation. Cf. Myrna Solotorevsky, *Literatura, Paraliteratura : Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*, Gaithersburg, Hispamérica, 1988.

traduire avec des moyens exclusivement langagiers [...] des images qu'il a vues et qu'il se remémore, avec parfois des années de décalage⁹⁰.

Le fait qu'il modifie à son gré les récits des films en inventant des détails qui en accentue le suspense vient renforcer le recours à l'imaginaire comme une sorte d'exutoire. En choisissant de raconter des films des années cinquante que Valentin n'a pas vus à l'époque – puisqu'il est de onze ans le cadet de son camarade de cellule –, Molina donne libre cours à ses fantaisies sans que son interlocuteur n'intervienne dans la narration pour apporter quelques précisions sur l'authenticité des récits. Au fond, c'est comme si Molina voulait faire croire à son compagnon de cellule qu'il se souvenait de tout, alors que la plupart du temps, il remanie ses récits en fonction de ses propres fantasmes. C'est probablement la raison pour laquelle les histoires sont toutes construites sur le même schéma stéréotypé comme le suggère Maryse Vich-Campos :

Il s'agit toujours d'une histoire d'amour dont le personnage principal est une héroïne; dans la littérature ou le cinéma « populaires », le héros est un héros d'aventures alors que l'héroïne détermine une histoire d'amour... Elle est jeune, belle, brune, à la peau très blanche, elle vit toujours un amour impossible, victime de forces supérieures et souvent de chantage, et elle meurt⁹¹.

La première narration rend compte de ce cliché. Le film de la femme-panthère sert de canevas aux cinq autres histoires qui sont racontées par la suite; il met en scène une très jeune héroïne, « vingt-cinq ans au plus⁹² », à la peau blanche et à la chevelure brune qui est amoureuse d'un architecte qu'elle a rencontré au zoo de Central Park, où elle a l'habitude d'aller dessiner. Leur histoire d'amour demeure impossible puisque la protagoniste refuse d'embrasser son nouvel époux par crainte d'être métamorphosée en panthère. Et comme

⁹⁰ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 56-57.

⁹¹ Maryse Vich-Campos, « L'invention de Molina (à propos du film *Cat People* dans *El beso de la mujer Araña*, de Manuel Puig) », *Cahiers de Fontenay-aux-Roses*, n° 26-27, 1982, p. 112.

⁹² Manuel Puig, *Le baiser de la femme-araignée*, trad. par Albert Bensoussan, Paris, Seuil, 1979 [1976], p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BFA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

tous les autres personnages des films racontés par Molina à Valentín, elle connaît un destin tragique : elle meurt défigurée par la panthère qu'elle a laissé s'échapper du zoo. Toutes les autres narrations sont calquées sur ce même modèle. Molina s'inspire de films tirés du cinéma populaire, mais pour combler quelques oublis, il personnalise à sa guise leur contenu de sorte qu'une tendance très nette se dessine dans la structure cinématographique. En fait, « Molina ne raconte pas *Cat People*. Le film n'est qu'un point de départ nécessaire à l'élaboration d'une fiction dont le but est d'exprimer des fantasmes [...] »⁹³. Le cinéma est donc mis au service de l'imaginaire du prisonnier puisqu'il lui sert d'inspiration pour faire naître de nouveaux films. Les œuvres cinématographiques auxquelles fait appel Molina sont soumises à un processus d'altération moyennant lequel le prisonnier se les réapproprie. En racontant les films, le narrateur « se livre à tout un travail de réélaboration, de recreation⁹⁴ », qui vise à combler une béance, celle de la mémoire engendrée par le lieu carcéral. L'imaginaire permet au détenu d'entamer un processus d'anamnèse rattaché aux référents cinématographiques et de les remplacer par des versions altérées *dans* et *par* la prison. Ainsi, lorsque ces personnages sont enfermés, ils se racontent des histoires non seulement pour tuer le temps, mais aussi pour tenter de se réparer. Robert Stoller voit dans la manifestation du fantasme un effet cathartique permettant au sujet de cicatriser ses propres blessures, ses propres traumatismes dont l'enfermement représente une forme particulière : « Le plaisir n'est provoqué que lorsque le fantasme [...] fonctionne. Le fantasme annule le traumatisme [...] »⁹⁵. Il y a donc dans la mise en abyme en littérature quelque chose qui ressortit à un désir d'évasion trouvant sa clef de voûte dans l'élaboration du fantasme. Dans cette optique, le huis clos apparaît comme un espace grâce auquel

⁹³ Maryse Vich-Campos, *loc. cit.*, p. 112.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁵ Robert Stoller, *La perversion : forme érotique de la haine*, Paris Payot, 1978, p. 24.

l'imaginaire parvient à se réactiver en parole. C'est dire que chez Manuel Puig comme chez Boccace, Marguerite de Navarre et Sade, le huis clos constitue l'une des principales conditions de possibilité de la parole littéraire.

Raconter pour s'évader : la cellule comme espace de liberté

Dans le roman dialogué *Le baiser de la femme-araignée*, le huis clos de la cellule devient, le temps de six narrations⁹⁶, un espace de liberté où les prisonniers se distraient mutuellement⁹⁷ tout en tentant d'oublier le lieu dans lequel ils se trouvent : « [...] j'avais oublié la crasse de cette cellule, j'avais tout oublié, en te racontant le film » (*BFA*, 22), lance Molina à Valentín à la fin du premier récit filmique, celui de la femme Panthère. Et si le fait de raconter des films aux sujets aussi diversifiés permet au narrateur d'échapper à l'emprise du carcéral, il en est de même pour celui qui écoute ces histoires :

– Ne sois pas triste à cause de moi [dit Molina à Valentín]. Et n'aie pas peur... la seule chose que je veux, c'est tenir ma promesse. Et te faire oublier tout ce qu'il y a de moche. Ce matin, je t'ai donné ma parole qu'aujourd'hui tu ne penserais à rien de triste. Et je vais la tenir : ça ne coûte rien. C'est si facile de te faire oublier ce qu'il y a de triste... tant que ce sera en mon pouvoir, au moins aujourd'hui... je ne t'y laisserai pas penser. (*BFA*, 219-220)

Raconter des récits apparaît dans ce contexte comme une stratégie par le biais de laquelle les personnages-prisonniers – autant le conteur que son auditeur – se dérobent au « réel » grâce à l'imaginaire. Par ailleurs, ce même phénomène est également à l'œuvre dans *L'étranger* de Camus. Meursault découvre comme Molina que la prison est un lieu

⁹⁶ Durant son séjour en prison, Molina raconte six films : 1) *Cat People*, le film de la femme-panthère; 2) *Destino*, le film nazi, 3) le film du couple séparé par la guerre qui s'avère en fait une auto-narration (film que Molina se raconte à lui-même lorsqu'il est malade); 4) le film du fils de famille latino-américaine devenu révolutionnaire; 5) le film sur les « zombies »; 6) le film du journaliste et de la chanteuse.

⁹⁷ Les allusions sont nombreuses. Par exemple : « Je vais penser à un film, un qui ne te plaise pas, un film romantique. Comme ça, je distrairai. » (p. 99); « Bon, je raconte. Comme ça, tu te distrairas et tu ne penseras plus à tes douleurs. » (p. 115); « Si, tu me distrais et je vais mieux, continue, je t'en prie [...] » (p. 164).

mémoriel. En réfléchissant sur son sort, il en vient à constater que c'est à partir des savoirs enfouis dans sa mémoire qu'il peut survivre en prison. L'histoire du Tchécoslovaque qu'il a maintes fois relue et qu'il se remémore sans cesse joue pour Meursault le même rôle que les fictions narrées par Molina, soit apaiser l'angoisse du sujet (*É*, 123-125). Meursault trouve donc comme Molina dans le lieu mémoriel et fictionnel tout à la fois une sorte de compensation à son état de prisonnier. La réactivation de la mémoire permet aux personnages des romans de Camus et de Puig de s'affranchir d'une temporalité – celle du « réel » – et d'une spatialité – celle de la prison – sans les enfermer dans les limites d'une représentation sclérosée. Comme le postule Mónica Zapata, les méta-diégèses « proposent tout d'abord aux personnages une “réalité” de rechange de la vie carcérale et leur fait oublier, momentanément leur passé. Dans ce sens, elles produisent un effet d'évasion analogue à celui du visionnement d'un vrai film par un spectateur⁹⁸ ». Le fait de laisser libre cours à ses souvenirs constitue une façon à laquelle les personnages ont recours afin de ne pas sombrer dans la déprime ou d'être impliqués dans un conflit d'altérité, comme c'est d'ailleurs le cas dans *Huis clos* de Jean-Paul Sartre.

Dans cette pièce de théâtre, la mise en place d'une structure close (un salon Second Empire dépouillé de tout) constitue la métaphore du phénomène de l'enfermement d'un point de vue philosophique. Ce qui se révèle dans ce huis clos, c'est le conflit d'altérité à l'état pur. La philosophie existentialiste de Sartre montre comment un lieu fermé est susceptible de devenir un *enfer* lorsqu'un publiciste et homme de lettres brésilien (Garcin), une employée des Postes lesbienne (Inès) et une riche mondaine parisienne (Estelle), ne

⁹⁸ Mónica Zapata, « Stéréotypie et propagande nazie dans *Le Baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig », *Chroniques allemandes, Germania-Hispanic : Monde germanique/Monde hispanique : relations, images, transferts*, Centre d'étude et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines, n° 6, 1997, p. 130.

partageant ni les mêmes convictions ni « les mêmes goûts⁹⁹ », sont condamnés à y passer *toute leur mort*. Le huis clos dévoile alors la véritable nature de ces personnages. Selon la philosophie de Sartre, l'*enfer* n'est pas imputable au huis clos, mais aux individus occupant ce lieu. D'où la conclusion de Garcin à la fin de la pièce : « [...] je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. [...] Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... [...] Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres¹⁰⁰ ». L'*enfermement* n'est pas forcément ici la condition de possibilité du conflit. Bien qu'il y ait possibilité que quelque relation harmonieuse, voire érotique, s'y développe entre les personnages, la situation tourne au conflit.

Or, c'est tout le contraire qui se produit entre Molina et Valentín dans *Le baiser de la femme-araignée*. Plutôt que de déboucher sur le conflit d'altérité, le huis clos de la prison, grâce à la réactivation de la fiction et de l'imaginaire, transforme les personnages à un point tel que s'installe un climat d'harmonie et même d'intimité entre les deux hommes. Raconter des histoires permet aux protagonistes du roman de se substituer au réel tout en échappant au conflit auquel ils étaient préalablement disposés. C'est un peu comme si la narration était non seulement un moyen de subsistance, mais une « drogue » faisant en sorte que les personnages « transcendent » – donc transgressent – leur cellule. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre le dialogue entre les deux prisonniers où Molina supplie Valentín de le laisser tranquille, afin de donner libre cours à ses fantasmes :

- [...] tant que je suis enfermé ici, je ne peux rien faire d'autre que de penser à des choses belles, pour ne pas devenir fou, non?... Laisse-moi échapper à la réalité, à quoi bon se mortifier encore plus? Tu veux que je devienne fou? Parce que folle, je le suis déjà.
- Non, sérieusement, c'est vrai qu'ici tu peux devenir fou, mais pas seulement en te désespérant... En t'aliénant aussi, comme tu fais. Cette façon que tu as de penser à des choses belles, comme tu dis, ça peut être dangereux.
- Mais non. Pourquoi?

⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p. 34.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 93.

- Ça peut-être un vice, d'échapper de cette façon-là à la réalité; c'est comme une drogue. Parce que, écoute, ta réalité, *ta réalité*, ce n'est pas seulement cette cellule. Quand tu lis quelque chose, quand tu études un peu, alors tu... tu transcendes ta cellule, tu comprends? Moi, je lis et j'étudie toute la journée¹⁰¹. (BFA, 79-80)

La cellule de la prison est transformée en un espace ouvert où toutes les transgressions sont possibles. L'expression du fantasme évite à ces prisonniers de sombrer dans la *folie*. En déplaçant sa pensée vers un objet externe positif, Molina quitte le lieu contraignant pour accéder à une réalité factice, en trompe-l'œil, où toutes les frontières ont été abolies. Le détenu devient alors maître des lieux en étant « libre » de modifier à sa guise l'apparence du lieu de même que l'ambiance qui y règne. La prison devient aussi un lieu *altérable*. Dans le roman de Manuel Puig, le lieu carcéral est ainsi transformé en espace de liberté. En racontant des histoires à son compagnon d'infortune, Molina subvertit l'espace cellulaire pour en faire un lieu d'accueil et d'intimité, bref, comme le suggère Joanne Gass, un « chez-soi » : « *Molina's activities in establishing a "home" for Valentín in their cell serve as a means of "civilizing" Valentín and reinforcing the conservative, dominant ideology which asserted that the domestic realm formed a bulwark against barbarism*¹⁰² ». Cette altération du lieu opérée par le pouvoir du conteur vise par ricochet la transformation de Valentín. En écoutant les récits cinématographiques de son camarade de cellule, il parvient à se « civiliser », à entrer en contact avec la culture « populaire » de l'Autre.

Les fictions narrées sont accompagnées dans le roman d'une seconde fonction puisqu'elles « déclenchent un processus de dévoilement progressif, par lequel les

¹⁰¹ C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰² Joanne Gass, « Politics of the House : Domesticity in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* », *Hispanófila*, vol. 45-46, n° 136, p. 122. C'est moi qui traduis : « Les activités de Molina, en faisant de la cellule un "chez soi" pour Valentín, constituent un moyen de le "civiliser" et de renforcer l'idéologie conservatrice dominante qui considère le domaine domestique comme un rempart contre la barbarie. »

personnages livrent leurs secrets, apprennent à se connaître mutuellement¹⁰³ ». Certes, les protagonistes tissent entre eux, un peu comme des araignées, des liens qui aboutissent à une intimité charnelle, mais ces derniers ne sauraient s'expliquer par le seul fait de se raconter des histoires. Les contenus des différents récits narrés à l'intérieur de la cellule, ne révélant aucun détail sur le passé des personnages, permettent d'attribuer à la prison la responsabilité de cette rencontre. En dehors de la prison, il est fort à parier que Valentín n'aurait jamais cédé aux avances homosexuelles de Molina. En somme, il faut au sujet un contexte à l'intérieur duquel il est appelé à se transformer. Là se découvre le pouvoir d'altération de la prison. Enfermé nuit et jour pendant des mois dans la même cellule, le guérillero – dont la figure paradigmatique en Amérique latine est celle du Che Guevara – est dans l'impossibilité d'échapper au désir, tendu comme une toile d'araignée, de Molina.

Médecin de formation, l'Argentin Ernesto Guevara, dit le Che (1928-1967), s'est allié à Fidel Castro pour diriger la révolution cubaine de 1956 à 1959. En 1967, il est capturé puis exécuté en Bolivie. Après sa mort, la figure du Che Guevara devient rapidement une icône pour les révolutionnaires marxistes. En s'emparant de la figure du Che et en multipliant le cliché, la société médiatique fait du personnage politique un puissant symbole de rébellion et de révolution. Le portrait monochrome reproduit à grande échelle sur quantité d'objets hétéroclites témoigne de la mythification du personnage; cette fétichisation posthume de la dépouille du Che heurte de plein fouet la doctrine anticapitaliste prônée par le régime politique au nom duquel luttait le guérillero. Le culte voué dans la pensée collective latino-américaine au Che est celui du mâle en puissance; héros politique engagé à fond dans la guérilla cubaine qui jouit d'un pouvoir de séduction

¹⁰³ Mónica Zapata, « Stéréotypie et propagande nazie dans *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig », *loc. cit.*, p. 130.

faisant de lui un symbole de virilité absolue. Le Che Guevara est l'incarnation du mâle argentin qui, comme Valentín, le guérillero mis en scène dans le roman de Puig, revendique haut et fort son hétérosexualité. Dans l'imaginaire latino-américain, la figure du guérillero renvoie donc à une représentation stéréotypée du sujet masculin qui aime les femmes. Valentín est ainsi doublement prisonnier. D'une part, il est physiquement enfermé dans une cellule de prison argentine pour son activisme politique mené contre le pouvoir en place à l'automne 1972¹⁰⁴, celui du général Lanusse¹⁰⁵ renversé l'année suivante par le Parti justicialiste de Perón¹⁰⁶. D'autre part, il est pris au piège du désir d'un homosexuel dont il ne peut se déprendre. En ce sens, le roman de Manuel Puig est la représentation d'une impossible déprise, car le guérillero est prisonnier d'un lieu carcéral qui altère non pas son orientation sexuelle, mais sa « compréhension », sa connaissance à l'égard du même sexe :

Je crois que pour te comprendre [dit Valentín à Molina] j'ai besoin de savoir ce qui se passe chez toi. Puisque nous sommes ensemble, dans la même cellule, il vaut mieux que nous essayions de nous comprendre. Et moi, des gens qui ont tes penchants, je sais peu de chose. (BFA, 61)

C'est cet intérêt porté à l'égard d'autrui qui conduit Valentín à se faire altérer par la prison. Dans *Le baiser de la femme-araignée*, comme dans *L'étranger*, la prison opère la transformation du sujet face à la Loi. C'est en quoi la cellule représente, paradoxalement, un espace de liberté où la *norme* est appelée à être transgressée et subvertie tout à la fois.

¹⁰⁴ Le roman précise que Valentín est arrêté « le 16 octobre 1972 sur la nationale 5, à la hauteur de Barrancas » (BFA, 145).

¹⁰⁵ Alejandro Agustín Lanusse (1918-1996), militaire argentin, occupa la présidence de l'Argentine du 22 mars 1971 au 25 mai 1973.

¹⁰⁶ Juan Domingo Perón (1895-1974), homme d'État argentin, participa au coup d'État militaire de 1943. Soutenu par les *descamisados*, (les « sans chemise ») et les syndicats, il est élu président de la République en 1946 et réélu en 1951. Avec la complicité du clergé, de l'armée, des partis de gauche et des nationalistes d'extrême droite, il établit une dictature dont la doctrine, le justicialisme, entraîne une transformation radicale du pays.

Subversion du lieu et imaginaire

Bien que la cellule numéro sept où Molina et Valentín sont prisonniers ne soit pas largement décrite dans le roman, les quelques rares allusions qui y sont faites permettent d'établir qu'il s'agit d'un espace privatif peu hospitalier. À l'absence d'installation sanitaire, à la précarité du mobilier (deux litières sont mises à la disposition des détenus) et au manque de luminosité causé par l'absence de fenêtre, s'ajoute l'impossibilité d'entretenir une quelconque forme de communication avec le monde extérieur si ce n'est par la porte dont l'ouverture est réservée à des fonctions bien précises : toilettes, douches, infirmerie et rencontres avec les autorités de la prison. De cette façon, les détenus sont réduits à devoir partager leur intimité dans un lieu qui conduit à la lassitude. En ce sens, on comprend mieux la symbolique rattachée au numéro de la cellule. Comme la semaine qui dans les cosmogonies traditionnelles comporte six jours actifs de travail et un jour de repos – lequel correspond au *sabbat* des Juifs dont la racine grecque *sabbaton* a donné *sábado* en espagnol et *samedi* en français –, la cellule représentée dans ce roman incarne métaphoriquement cet espace d'arrêt de toute forme d'activité productive puisque les prisonniers n'y travaillent pas. Contrairement à la philosophie de Thomas More qui privilégie le travail au détriment de l'oisiveté¹⁰⁷, les protagonistes du roman de Puig, comme le narrateur de celui de Camus du reste, ne sont pas soumis à une discipline rigoureuse visant la productivité. À l'intérieur de la cellule sept, ils sont en quelque sorte soumis au *repos forcé*. Les prisonniers, de surcroît, n'y ont aucune notion du temps; ils n'ont ni montre ni calendrier et ne peuvent même pas observer le déplacement du soleil comme Meursault le fait depuis la fenêtre de sa cellule puisque la leur ne possède aucune ouverture. Molina et Valentín sont donc confinés à un espace hermétique. Or, pour contrer

¹⁰⁷ Cf. Thomas More, *op. cit.*

la monotonie de ce huis clos, les prisonniers se livrent à des activités qui aboutissent à une subversion du lieu.

En effet, dans la cellule numéro sept, un renversement au niveau du lieu se produit dans la mesure où un imaginaire qui s'inspire de l'univers cinématographique s'accroît. L'espace carcéral y est à la fois investi par le fantasme et la fiction. En racontant des films qu'il modifie, Molina convertit la cellule en salle de cinéma. D'où le paradoxe sous-jacent à la représentation de la prison dans ce roman. En faisant appel à l'imaginaire, les personnages-prisonniers accèdent à une forme de liberté dans un lieu où ils sont censés en être privés. Sans pour autant quitter les limites de la prison, ils franchissent des frontières. Bien que les prisonniers restent physiquement sur place, ils trouvent dans le fantasme un moyen de voyager, de s'évader de la prison, et c'est en ce sens que le fait de recourir à l'imaginaire relève, dans ce roman, d'une transgression. La variété des lieux géographiques évoqués dans les descriptions détaillées de Molina témoigne de ce désir de *sortir* de la prison. Comme le fait remarquer Milagros Ezquerro, « [...] ses descriptions ont pour fonction d'évoquer, de susciter, de créer des espaces "imaginaires" à l'intérieur de l'espace "réel", pour adopter le point de vue des personnages¹⁰⁸ ». Dans les récits racontés par le narrateur, une attention particulière est accordée à la diversité des lieux de sorte que les prisonniers *voyagent* beaucoup. Aucun des six films narrés ne se déroule à l'intérieur du même *topos*. Il est question de New York dans le film de la femme-panthère, de Paris et Berlin dans le film nazi « Destino », d'une forêt des États-Unis dans celui du pianiste aveugle, de la France et de l'Amérique dans celui du fils riche devenu guérillero, d'une île des Antilles dans celui des « zombis » et du Mexique dans celui du journaliste et de la chanteuse. Autant pour le narrateur que pour son auditeur, ces voyages imaginaires ont

¹⁰⁸ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 18.

pour effet d'atténuer l'angoisse engendrée par le lieu carcéral. Ainsi, « [...] la cellule sept représente pour les protagonistes la totalité de l'espace : totalité de l'espace permis, hors duquel ils trouveront la mort. Sortir de l'espace licite c'est transgresser l'interdit et cette transgression sera punie de mort¹⁰⁹. » Autrement dit, c'est comme si la mort de Valentín était imputable au fait qu'il ait transgressé le seuil de l'espace cellulaire en écoutant des histoires racontées par Molina.

Subversion, simulacre et méprise

Dans *Le baiser de la femme-araignée*, la subversion du lieu passe également par une mise en scène du simulacre. En s'appropriant les signes extérieurs de la féminité, l'homosexuel tisse une toile faite d'images virtuelles dans laquelle le guérillero finit par se (faire) prendre. La multiplication des tournures au féminin auxquelles a recours Molina contribue à l'altération de sa propre image. Par exemple, il se qualifie de « bourgeoise » (*BFA*, 47), de « folle » (*BFA*, 63), d'« idiote » (*BFA*, 95) et affirme même être déjà « allée toute seule au restaurant » (*BFA*, 64). Ce sont là des expressions féminisées qui contribuent à maquiller son identité originale masculine afin de tromper Valentín. La transformation, qui n'opère ici que dans une perspective imaginaire, est telle que même le plus homme des hommes – le guérillero – ne peut y échapper. Cette méprise est le résultat d'une stratégie de séduction visant la déconstruction de la philosophie machiste; pour le lecteur latino-américain, la figure du guérillero ne peut apparaître qu'en contraste avec celle de l'homosexuel. L'écriture de Manuel Puig réussit – et c'est là son tour de force – à subvertir la *norme* tout en préservant la représentation du mythe du Che. En fait, ce n'est pas

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

véritablement Molina que le guérillero désire s'approprier, mais l'image en trompe-l'œil qu'il se forge de cette *femme-araignée*. La femme, « absence-présente¹¹⁰ » que la mémoire du guérillero convoque sans cesse y est remplacée par une copie – une projection en trois dimensions, une sorte d'hologramme, de sa propre conjointe. Si, dans sa lettre adressée à Martha, il avoue n'imaginer qu'elle lorsqu'il pense aux femmes¹¹¹ – ce qui est tout à fait à l'opposé de Meursault qui, en prison, pense à toutes les femmes qu'il a connues et non particulièrement à Marie –, vient un moment où le désir du guérillero subit une sorte de transfert. Devant l'impossibilité de faire l'amour à une femme, il fait appel à des stratégies cognitives moyennant lesquelles il exacerbe sa représentation du corps féminin au point de transformer Molina en femme. La subversion du lieu vient alors du fait que Molina, grâce à la fiction et à l'imaginaire, parvient presque à se déguiser en femme pour *séduire* – dans le sens étymologique du terme – Valentín, c'est-à-dire le *séparer* de son objet de désir premier. La relation entre Molina et Valentín qui aurait dû, en principe, déboucher sur un conflit d'altérité se transforme, grâce à la fiction, en consensus au point où l'homosexuel et le guérillero finissent par avoir des rapports intimes. Il s'agit de la représentation d'un huis clos où, contrairement à la pièce homonyme de Sartre, l'altérité n'engendre pas le conflit, mais la séduction. C'est comme si le personnage homosexuel du roman de Manuel Puig prenait la parole pour dire : « *On ne naît pas femme : on le devient*¹¹² » dans le regard de celui qui s'est laissé (mé)prendre au piège du fantasme. La transgression n'est donc pas

¹¹⁰ Daniel Castillo Durante, « Le corps des frontières : du Che Guevara au marquis de Sade », dans Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.), *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, « Collection des Amériques », 2006, p. 479.

¹¹¹ « Parfois, il me vient à l'esprit que jamais, jamais je ne toucherai une femme, et je ne peux pas m'y résigner... Et quand je pense aux femmes... je ne vois en imagination que toi, et ce serait presque un soulagement de croire qu'en ce moment, d'ici à ce que j'achève cette lettre, tu vas penser à moi... et promener ta main sur ton corps, que je me rappelle si bien... » (*BFA*, 172).

¹¹² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1975, vol. 2, p. 13.

dans ce contexte de l'ordre de la sexualité, comme le suggère Milagros Ezquerro¹¹³, mais de l'imaginaire lié à une séduction qui trouve sa clef de voûte dans le passage à l'acte.

En effet, dans *Le baiser de la femme-araignée*, la représentation de l'interdit de l'homosexualité déborde parfois le cadre fantasmatique pour s'incarner dans le passage à l'acte. Non seulement Molina embrasse Valentín avant de quitter définitivement la prison¹¹⁴ – d'où le titre du roman –, mais il jusqu'à le séduire sexuellement :

– Je ne peux pas te caresser?

– Si.

[...]

– Ça te fait du bien?

– Oui... ça me fait du bien.

[...]

– Je veux toucher... ce grain de beauté... un peu gros, que tu as au-dessus du sourcil... Et comme ça, je peux te toucher? Et comme ça? Cela ne te dégoûte pas, que je te caresse?

– Non.

[...]

– Valentín... si tu veux, tu peux me faire tout ce que tu voudras... parce que moi, oui, je veux. Si je ne te dégoûte pas.

– Ne dis pas ces choses-là. En se taisant, c'est mieux.

– Je me glisse un peu contre le mur? On ne voit rien, rien... dans cette obscurité. Lentement... Non, comme ça j'ai mal. Attends, non, comme ça c'est mieux, laisse-moi écarter les jambes. Très lentement, je t'en prie, Valentín. Comme ça... Merci... merci. (BFA, 206-207)

En faisant l'économie d'une description détaillée de l'acte homosexuel, la parole romanesque de Manuel Puig remet en question l'interdit de l'homosexualité. La suggestion et l'allusion s'avèrent alors des stratégies discursives permettant la configuration d'images complexes. Cela est d'autant plus manifeste dans la narration du second passage à l'acte :

¹¹³ Pour Milagros Ezquerro, la subversion dans le roman de Manuel Puig repose strictement sur une représentation de l'homosexualité dans la mesure où Molina avoue préférer les hommes qui aiment les femmes. C'est d'ailleurs ce qui lui fait dire que le personnage de l'homosexuel est « en quelque sorte transgresseur à l'intérieur de son propre champ de transgression ». « Norme et transgression dans *El beso de la mujer araña* », *Cahiers de Fontenay-aux-roses*, n° 26-27, 1982, p. 143.

¹¹⁴ Molina: « – Bon, en matière d'adieu, je voudrais te demander quelque chose... – Quoi? – Quelque chose que tu n'as jamais fait, même si nous avons fait bien pire. – Quoi? – Un baiser. – C'est vrai. [...] – Toi, tu es la femme-araignée, qui attrape les hommes dans sa toile. » (BFA, 245).

- Je te le promets... Tu ranges tes livres, si tôt?... Tu n'attends pas qu'on éteigne la lumière? Tu n'as pas froid de te déshabiller?... Que tu es beau!... Ah!
- Molinita...
- Quoi?
- Rien... je ne te fais pas mal?
- Non... aïe, oui, comme ça, oui.
- Ça te fait mal?
- C'était mieux comme l'autre jour, laisse-moi lever les jambes. Comme ça, sur le dos... Comme ça...
- Tais-toi... tais-toi un peu.
- Oui... Valentín.
- Quoi?
- Rien... Rien...
- ...
- Valentín... Valentín... (BFA, 246)

Un seul nom (Valentín) répété trois fois entrecoupé de points de suspension et quelques références indirectes au corps (« déshabiller », « mal », « jambe ») suffisent à la représentation de l'acte sexuel entre un guérillero et un homosexuel, conférant à la cellule son véritable statut subversif. Le roman de Manuel Puig remet ainsi en cause la sexualité machiste du guérillero. C'est la représentation d'un personnage à l'image du mythe du Che Guevara copulant avec un homosexuel qui fait principalement de la prison un lieu où sont déconstruites les idées reçues de même que les valeurs sociales. *Le baiser de la femme-araignée* révèle une mise en garde à l'égard des apparences. La déconstruction du mythe du Che vise justement à montrer que la sexualité du guérillero n'est pas monolithique. Dans le roman de Puig, la transgression contamine la prison qui devient une sorte d'île heureuse, de *locus amœnus*, à l'intérieur duquel le regard est interdit, mais où – à l'inverse – toutes les libertés trouvent leur expression. Ironiquement, « la cellule de la prison [...] constitue le déclencheur d'un échange d'une telle intensité, qu'il est transmué en espace de toutes les libertés même transgressives¹¹⁵ ». La solitude dans laquelle baignent les personnages leur

¹¹⁵ Mónica Zapata, *L'œuvre romanesque de Manuel Puig : figures de l'enfermement*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 44.

donne accès à une intimité semblable à celle dont ils bénéficieraient sur une île déserte, une intimité où toute forme d'oppression a été bannie :

[...] nous sommes ici tous les deux seuls [lance Valentín à Molina], et notre relation, comment pourrais-je te dire? nous pouvons la modeler comme nous voulons, notre relation, personne ne peut faire pression. [...] D'une certaine façon, nous sommes parfaitement libres d'agir comme nous voulons l'un par rapport à l'autre, tu comprends? C'est comme si nous étions dans une île déserte. Une île où nous serons peut-être seuls des années. Ceux qui nous oppriment sont hors de notre cellule, pas à l'intérieur. Ici personne n'opprime personne. (BFA, 193-194)

La cellule est comparée par le guérillero à une île paradisiaque, voire à un éden de luxure puisque rien ne vient gêner la relation homosexuelle qu'entretiennent les deux prisonniers. Il s'agit, comme le souligne Milagros Ezquerro, d'« une île déserte où *tout* est possible “à l'intérieur” de l'enceinte. En tant qu'espace clos, la cellule est l'équivalent d'un “espace sacré”, c'est-à-dire un lieu destiné aux rites, aux cérémonies, aux initiations, aux sacrifices¹¹⁶ », et ce, même si personne n'y est exécuté.

Au fond, dans *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig, la prison devient le lieu du fantasme, car elle se transforme en salle de cinéma, voire en une sorte de *camera obscura* dans laquelle l'image se libère. C'est dans ce huis clos à l'abri de tous les regards que la subversion opère. L'écriture d'Amélie Nothomb permettra d'en explorer davantage les mécanismes.

¹¹⁶ Milagros Ezquerro, *Que raconter c'est apprendre à mourir : essai d'analyse d'El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, op. cit., p. 11-12.

***Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb : une allégorie du camp de concentration**

Bien que le camp de concentration soit souvent considéré par la *doxa* comme le paradigme de l'enfermement¹¹⁷, la fiction romanesque d'Amélie Nothomb cherche à remettre en question cette idée reçue. Dans *Acide sulfurique*, ce huis clos est en quelque sorte phagocyté par un regard public. Le lieu du fantasme – représenté dans l'œuvre de Puig – est ici projeté sur écran. Le huis clos devient ainsi, dans l'univers concentrationnaire du roman de Nothomb, la projection du regard maléfique du spectateur à partir de la manipulation qu'il peut exercer – *en temps réel* – sur autrui et son environnement. C'est cette ouverture dans l'espace clos qui servira de point d'ancrage à l'analyse du roman. Il s'agira de montrer comment cette parole romanesque se veut, à bien des égards, éditoriale (donc polémique¹¹⁸), dans la mesure où elle cherche à subvertir les logiques iconographiques de la société occidentale contemporaine qui cède à la sommation médiatique d'images pétrifiées.

Télé réalité, huis clos et panoptisme

Alors que, dans *Le baiser de la femme-araignée*, la prison est vue comme une sorte de microcosme de la société, un havre hermétique à l'intérieur duquel les personnages du guérilléro et de l'homosexuel entrent en dialogue et parviennent à des échanges qui aboutissent à des étreintes érotiques, dans *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb, le huis clos n'est pas propice à l'intimité. La représentation de l'espace clos s'y rattache à une logique

¹¹⁷ Il en sera largement question au début du quatrième chapitre, « La parole concentrationnaire : Elie Wiesel, Jorge Semprún et Martin Gray ».

¹¹⁸ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

panoptique. Comme dans le modèle de la prison cellulaire proposé par Bentham à la fin du XVIII^e siècle, il est possible de *voir* à partir d'un seul point de vue *tout* ce qui se passe dans ce camp de concentration postmoderne où les personnages ont été déportés contre leur gré¹¹⁹. Dans ce huis clos, personne n'échappe à la vigilance des caméras de surveillance « installées partout¹²⁰ » qui ont remplacé le surveillant au sommet de sa tour centrale. Les lentilles artificielles sont chargées d'assurer une surveillance constante sur les prisonniers prenant part à l'émission de télé réalité et de retransmettre *en direct* sur le réseau de télévision leurs moindres faits et gestes. Conformément au principe du « panoptisme », « [l]es prisonniers ne savaient pas lesquels d'entre eux étaient filmés ni ce que les spectateurs voyaient. Cela participait de leur supplice » (AS, 19). Tout le monde regarda la première diffusion de « Concentration » qui « atteignit l'audience absolue : cent pour cent de la population » (AS, 175), un record de tous les temps :

L'émission fut regardée par tout le monde, à la lettre. Les aveugles, les sourds, les anachorètes, les religieux, les poètes des rues, les petits enfants, les jeunes mariés, les animaux de compagnie – même les chaînes de télévision concurrentes avaient interrompu leurs programmes, afin que leurs animateurs puissent voir l'émission. (AS, 175)

Nul n'échappa à cette sorte de « pandémie » (AS, 149) qui gagna subitement la cité parisienne : « Même ceux qui n'avaient pas la télévision allaient la voir chez leurs voisins, ce qui ne les empêchait pas de se vanter haut et fort d'être les derniers réfractaires et les pourfendeurs de la télé-poubelle » (AS, 149). La seule exception réside à l'endroit des prisonniers eux-mêmes, pour lesquels il est strictement défendu d'avoir accès, à partir d'une perspective extérieure, à ce qui se joue en *temps réel* sur les ondes. Ils ne savent ce

¹¹⁹ Si, dans le principe des émissions de télé réalité l'expérience de réclusion repose sur une base volontaire, dans le roman de Nothomb les prisonniers n'ont pas – comme dans un véritable camp de concentration – choisi d'être enfermés.

¹²⁰ Amélie Nothomb, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

qui se passe sur le plateau de tournage que parce qu'ils s'y trouvent. Ils étaient ainsi les victimes d'une société panoptique, c'est-à-dire d'une société où l'on s'accorde le pouvoir de voir sans jamais être vu¹²¹. Le caractère unidirectionnel de ce regard contribue à occulter le véritable visage des bourreaux qui choisissent d'éliminer les participants. En se dissimulant derrière une caméra, les producteurs comme les téléspectateurs se dédouanent de toute responsabilité sociale. Il s'agit, en ce sens, d'une forme de totalitarisme. Le pouvoir dont s'empare le public fait de la télé réalité une expérience dictatoriale avec une surveillance absolue des individus enfermés. Omniscient, le public joue le rôle du tyran; c'est lui qui écoute, regarde, surveille, juge, jauge, vote et supprime ceux qu'il veut voir disparaître des ondes. C'est d'ailleurs ce déséquilibre au sein de la relation spectateurs/acteurs qui déclenche la colère de la protagoniste Pannonique – dont le prénom est à rapprocher de l'architecture *panoptique* instaurée par Bentham – se portant à la défense de son amie MDA 802 :

– Vous croyez être en position de force parce que vous nous voyez et que nous ne vous voyons pas. Vous vous trompez : je vous vois! Regardez mon œil, vous y lirez tant de mépris que vous en aurez la preuve : je vous vois! Je vois ceux qui nous regardent bêtement, je vois aussi ceux qui croient nous regarder intelligemment, ceux qui disent : « Je regarde pour voir jusqu'où les autres s'abaissent » et qui, ce faisant, tombent plus bas qu'eux! L'œil était dans la télévision et vous regardait! Vous allez me voir mourir en sachant que je vous vois! (*AS*, 178-179)

En prenant la parole, Pannonique risque sa vie afin de renverser les rapports de force qui s'établissent entre les spectateurs (*qui savent tout*) et les prisonniers (*qui ignorent tout*). En feignant d'être ubiquiste, elle désire leur faire prendre conscience du pouvoir de leur regard. Cette stratégie vise à déstabiliser autrui au point de le mettre en échec en lui renvoyant le reflet de sa propre image. La représentation du phénomène de la télé réalité se

¹²¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 235.

dégageant du roman d'Amélie Nothomb est, tout compte fait, intimement liée au modèle carcéral benthamien, mais elle est également à rapprocher du camp de concentration nazi.

Le roman constitue l'allégorie d'une société qui, non seulement emprisonne ses sujets, mais les fait disparaître : une société concentrationnaire. Si, dans un ouvrage consacré à la parole romanesque d'Amélie Nothomb paru en 2005 – soit quelques mois avant la sortie en librairie d'*Acide sulfurique* –, Laurelie Amanieux écrit que « les héros de Nothomb subissent une “expérience concentrationnaire” à cause de leur réclusion dans un espace clos devenu infernal¹²² », cela s'avère d'autant plus vrai à propos d'*Acide sulfurique*. Grâce à la figure de l'allégorie, Nothomb inscrit ses personnages à l'intérieur d'un cadre concentrationnaire et exterminateur tout à la fois. Le plateau de tournage de l'émission de télé-réalité sur lequel les personnages évoluent revêt, en effet, l'apparence d'un véritable camp de concentration nazi. D'où le titre de l'émission à laquelle ils prennent part : *Concentration*. Le contexte télévisuel dépasse ainsi les caractéristiques de la prison – punir, réformer et empêcher la récidive – et se rapproche davantage du camp de concentration où l'objet ultime est d'éliminer (dans le sens de *mort* et non pas seulement d'*exclusion*) les participants : « Après avoir été coupés de leur environnement familial ou social habituel, les héros se retrouvent dans un univers carcéral extrême sous la férule d'un bourreau totalitaire qui provoque leur destruction mentale ou physique¹²³. » Impossible pour eux d'échapper au regard médusé de celui qui, rivé devant son écran de télévision, cherche à les réifier, à les transformer en *dépouilles*. L'Autre est non seulement contraint d'y laisser sa peau, mais condamné à être l'objet d'une *re-présentation* incapable de se

¹²² Laurelie Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel 2005, p. 153. Je souligne par le fait même que l'expression, « expérience concentrationnaire » est aussi le titre d'un ouvrage de Michel Pollak, *L'expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale* (Paris, Métailié, 1990).

¹²³ Laurelie Amanieux, *op.cit.* p. 157.

dérober au processus de réification, puisque les médias comme « la littérature et les arts visuels sont toujours condamnés à ne représenter que des dépouilles¹²⁴ ».

Le caractère performatif du regard : quand voir, c'est tuer¹²⁵

Qu'il le veuille ou non, le sujet en représentation est, à son insu, enfermé dans l'image de l'Autre. C'est dire qu'il est l'objet du regard d'un spectateur qui est libre d'en faire ce qu'il veut. Mais qui plus est, il ignore *tout* ce que l'Autre *pro-jette* de lui. Sa liberté est alors en jeu; pour survivre, il doit mettre en place des stratégies afin de pouvoir se délivrer de son statut de prisonnier. S'il renonce – ou pire, s'il échoue – à cette tentative de se (faire) *jeter dehors (projeter)*, « c'est l'abdication de sa volonté comme projet qui finit par signer son arrêt sur image¹²⁶ ». Ne plus exister visuellement pour autrui, c'est être sous son emprise, c'est devenir, comme le soutient la pensée sartrienne, un « être-objet-pour-autrui¹²⁷ ». Dans cette perspective, l'existence ou – comme on le verra plus loin – la mort du sujet passe par le regard de l'Autre. En effet, si un individu *n'est* – ou *naît* – qu'à partir du moment où autrui accepte de lui donner vie en le regardant, il s'avère tout aussi pertinent, dans l'optique du roman d'Amélie Nothomb, de supposer qu'un sujet *n'est plus* – ou plutôt *meurt* – qu'à partir du moment où l'Autre accepte de lui donner la mort en le regardant. La théorie sur la performativité du langage élaborée par Austin peut être mise en rapport avec le rôle joué par le regard dans le contexte des *camps de télé réalité*. Il ne s'agit pas ici de montrer comment certains énoncés se découvrent en eux-mêmes des actes, mais

¹²⁴ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 17.

¹²⁵ Je joue ici avec la traduction française du titre de l'ouvrage John L. Austin, *How to do Things with Words* (Cambridge, Harvard University Press, 1962). Le titre français de cet ouvrage est : *Quand dire, c'est faire* (Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1970).

¹²⁶ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 125.

¹²⁷ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit.

d'illustrer la manière dont une action (par exemple, regarder) peut en même temps constituer un acte d'un ordre tout à fait différent (par exemple, tuer). C'est ce qu'il faut comprendre quand je fais référence au « caractère performatif du regard ». Selon la philosophie existentialiste de Sartre, en regardant autrui, le sujet bénéficie d'un pouvoir de maître, puisqu'il peut faire en sorte qu'il existe ou, à l'inverse, qu'il disparaisse comme c'est le cas dans le roman Nothomb. Si l'auteur de *L'être et le néant* affirme qu'« il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis¹²⁸ », les prisonniers représentés dans *Acide sulfurique* pourraient aussi bien dire : *Il suffit qu'autrui nous regarde pour que nous soyons ce que nous ne sommes pas (encore) : des cadavres*. Le regard pétrifié des téléspectateurs impose sa volonté en faisant en sorte que l'Autre se transforme en chose. Dans ce contexte d'altérité, comme le fait remarquer Castillo Durante, « l'image opère dans une perspective agonistique. Entre la chosification de l'autre (sadisme) et l'avilissement de soi-même (masochisme), le sujet cherche un juste milieu, un équilibre¹²⁹ » qu'il n'atteint pas toujours. Le roman de l'écrivaine belge représente justement une situation où les prisonniers (du huis clos et de l'image tout à la fois) ne réussissent pas à surmonter cette épreuve; en l'espace de quelques semaines, les spectateurs participent à la déshumanisation des concurrents à l'émission de télé réalité¹³⁰. Le regard du spectateur est donc l'arme qui contribue à la destruction, à l'élimination, bref au meurtre, des participants. Le simple fait de regarder l'émission *Concentration* sur les ondes télévisuelles, c'est tuer l'Autre. Dans cette perspective, le spectateur devient en quelque sorte acteur puisqu'il participe en regardant à la scène d'un meurtre.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 308.

¹²⁹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 125.

¹³⁰ « [...] les vrais vedettes de l'émission [rétorque un des organisateurs de l'émission « Concentration »], ce sont les prisonniers. Et puisque nous reproduisons ici les conditions d'un véritable camp de concentration, nous ne pouvons pas les interviewer : ce serait contraire au principe de déshumanisation qui gouverne tout camp qui se respecte » (AS, 140).

Les détenues CKZ 114 et MDA 802 soumettent ainsi leur corps à une pratique culturelle qui exige le regard d'autrui pour s'accomplir en tant que phénomène-spectacle. Cette mise en scène vise à provoquer l'éveil du spectateur, de susciter son désir d'engagement dans ce « théâtre de la cruauté¹³¹ » où la représentation du monde est toujours celle du *pire*, de sorte qu'on assiste à un renversement des rôles. En n'intervenant pas dans la mise à mort des acteurs, les spectateurs se rendent complices des meurtres. C'est d'ailleurs ce que Pannonique dénonce ouvertement en s'adressant directement aux téléspectateurs rivés à leur petit écran :

– Spectateurs, éteignez vos télévisions! Les pires coupables, c'est vous! Si vous n'accordiez pas une si large audience à cette émission monstrueuse, elle n'existerait plus depuis longtemps! Les vrais kapos, c'est vous! Et quand vous nous regardez mourir, les meurtriers, ce sont vos yeux! Vous êtes notre prison, vous êtes notre supplice! (AS, 109)

Incapables de résister à la tentation d'engager leur corps et leur désir dans le spectacle qui les interpelle, les spectateurs prennent la place des bourreaux. Le roman d'Amélie Nothomb se voudrait ainsi une illustration de la théorie d'Artaud¹³², car les acteurs sont la cible des spectateurs qui, en regardant l'émission de télé-réalité, se transforment eux-mêmes en détenus chargés d'orchestrer la mise en scène du meurtre. Au fond, c'est comme si le pouvoir de mort était donné au spectateur. S'il n'exerçait pas son regard, il n'y aurait pas de spectacle, il n'y aurait pas de sacrifice et par conséquent pas de victime du même ordre.

¹³¹ Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1964], p. 137-155 (Premier manifeste) et p. 189-198 (Second manifeste).

¹³² La théorie sous-jacente au théâtre de la cruauté d'Artaud a déjà fait l'objet d'une étude plus approfondie dans cette thèse. Le lecteur est donc invité à se reporter aux sections « Transgression, conscience et responsabilité » et « Le cri comme phénomène subversif : l'exemple de Sade » du Chapitre II.

Spectacle et marchandisation de l'image

Le phénomène de la télé réalité représenté dans *Acide sulfurique* peut dans cette perspective être mis en rapport avec celui des *snuff movies*, ces films dont la mort *réelle* de l'acteur est exigée par le regard qui les consomme. Mourir *en direct*¹³³ à l'écran s'avère la condition *sine qua non* de ces productions cinématographiques où le réel se confond avec la fiction. C'est l'image tournée en temps réel de la mort qui compte – tel est le message véhiculé dans l'incipit du roman de Nothomb : « Vint le moment où la souffrance des autres ne suffit plus; il leur en fallut le spectacle. » (AS, 9) Il s'établit en ce sens un rapport entre la représentation de la télé réalité et les arènes de la Rome antique. En étudiant les préceptes de base qui unissent les *snuff movies* et les émissions de télé réalité, on est tenté d'établir en quoi ces phénomènes contemporains se rapprochent des combats spectacles livrés dans les amphithéâtres de Rome il y a près de deux mille ans. Bien avant l'invention des écrans permettant la retransmission en simultanée d'un événement à l'échelle planétaire, sous l'Empire romain, le public jouissait d'un pouvoir d'interactivité. Les gladiateurs livraient des combats devant des foules qui décidaient du sort des combattants¹³⁴. Comme le précisent les historiens Jean-Claude Golvin et Christian Landes,

[g]énéralement, l'issue du duel était soumise au public : le munéraire prenait l'avis des spectateurs qui manifestaient en agitant leurs mouchoirs pour la clémence ou en tournant le pouce vers le bas pour la mort, *pollice verso*, selon le geste fameux attesté par Juvénal¹³⁵.

¹³³ Le lecteur désirant approfondir cette problématique est invité à se référer à l'ouvrage de Sarah Finger, *La mort en direct, snuff movies* (Paris, Le Cherche Midi éditeur, 2000).

¹³⁴ Georges Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Dominicien*, Paris/Rome, École française de Rome, 1981, p. 10.

¹³⁵ Jean-Claude Golvin et Christian Landes, *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris, Presses du Centre national de la recherche scientifique, 1990, p. 199. Ce sont les auteurs qui soulignent.

Une diversité de codes était alors mis à la disposition du public afin qu'il fasse savoir au munéraire¹³⁶ son choix. Aussi est-il intéressant de préciser que la mort n'était pas systématiquement conférée au gladiateur déchu; cela dépendait de son attitude au combat. S'il s'était montré courageux et hardi, les spectateurs *voteraient* en sa faveur. Si, au contraire, il s'était conduit en lâche, le peuple ferait savoir son désir de le voir exécuter sur-le-champ. D'où le rapport pouvant être établi entre les combats de gladiateurs livrés sous l'Empire romain et les stratégies auxquelles a recours la télé réalité dont il est question dans *Acide sulfurique*. Le rapport à la mort tel qu'il était considéré dans l'Antiquité classique peut donc, dans une certaine mesure, aider à comprendre cette sorte d'*involution* dans laquelle l'Occident s'enfonce peu à peu. Plutôt que de s'acheminer vers des formes de vie futures, il se pourrait que la société occidentale contemporaine ait tendance à des pulsions régressives.

Malgré tous les interdits qui planent sur elle, la société dans laquelle nous vivons est attirée par tout ce qui *touche* à la mort. Qu'il le veuille ou non, « le sujet occidental, *imagophage* acharné, s'englue et croupit dans une mare d'images pétrifiées. C'est entouré de dépouilles qu'il patauge dans sa quête de liberté¹³⁷ ». La société occidentale contemporaine peut, dans cette perspective, être considérée comme une société nécrophile. Elle s'alimente quotidiennement d'images de mort. Elle cherche à récupérer les restes de la société de consommation¹³⁸. C'est ce qui permet de penser *Acide sulfurique* comme un

¹³⁶ Il constituait l'éditeur du *munus*, le combat annuel de gladiature. À Rome, ce rôle revenait à l'Empereur et aux hauts magistrats (préteurs, édiles, questeurs, consuls) tandis qu'en province, il était joué par de riches notables et des magistrats locaux.

¹³⁷ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 126.

¹³⁸ La société de consommation postindustrielle dans laquelle nous évoluons a besoin de détruire les objets qu'elle fabrique. Elle semble avoir transformé la notion de *prêt-à-porter* en *prêt-à-jeter*. Rien ne sert de fabriquer un bien de qualité qui pourra être conservé longtemps quand il est possible de changer plus souvent, ce qui a pour effet d'augmenter la quantité de détritus. Selon Baudrillard, « nous vivons le temps des objets : [...] nous vivons à leur rythme et selon leur succession incessante. C'est nous qui les regardons aujourd'hui

roman apocalyptique. Tout en exposant les symptômes inquiétants d'une société vouée à l'échec, l'œuvre de Nothomb représente des dépouilles à partir d'une expérience limite. Ainsi révèle-t-elle les signes d'une société qui s'abreuve de sang.

Dans un contexte capitaliste, l'industrie médiatique cherche avant tout la rentabilité immédiate. À force de multiplier les clichés, les médias occidentaux finissent par fonder leur économie sur le marché de la dépouille. C'est d'ailleurs la position que défend Pannonique au cours d'une conversation avec les autres prisonniers de l'émission :

– L[a] scélératesse [des organisateurs] est autorisée et donc créée par les spectateurs [...]. Les politiques sont l'émanation du public. Quant aux organisateurs, ce sont des requins qui se contentent de se glisser là où il y a des failles, c'est-à-dire là où il existe un marché qui leur rapporte. Les spectateurs sont coupables de former un marché qui leur rapporte. (AS, 105)

Le phénomène de la télé réalité représenté dans *Acide sulfurique* est étroitement lié au concept de la marchandisation de l'image. Dans un contexte où la mort est *donnée* en spectacle, la société de consommation cherche à faire des profits à partir de la représentation du meurtre. Dans la société du spectacle telle qu'elle est interprétée par le situationniste Guy Debord¹³⁹, l'image est devenue objet de pure consommation. Or, le roman de Nothomb s'efforce justement de montrer que dans les sociétés occidentales contemporaines régies par le principe de la rentabilité immédiate, l'image de la mort est devenue une marchandise. Les organisateurs et les réalisateurs de l'émission de télé réalité font de la représentation de *Concentration* une activité mercantile.

naître, s'accomplir et mourir alors que, dans toutes les civilisations antérieures, c'étaient les objets, instruments ou monuments pérennes, qui survivaient aux générations d'hommes » (p. 18). Un peu plus loin dans le même ouvrage, il ajoute : « Ce qui est produit aujourd'hui ne l'est pas en fonction de sa valeur d'usage ou de sa durée possible, mais au contraire en fonction de sa mort, dont l'accélération n'a d'égale que celle de l'inflation des prix » (p. 54). Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, coll. « Folio essais », 1970.

Choisir la mort de l'Autre : interactivité, pouvoir et responsabilité

Dans le roman de Nothomb, la mise à mort des prisonniers est donc tributaire du regard des spectateurs puisque le fait de regarder un programme de télé réalité dans le genre de *Concentration* contribue à l'expression de la violence, mais aussi au mercantilisme. La part de responsabilité des spectateurs dans le choix de l'élimination des participants est néanmoins accentuée du fait qu'ils participent activement à l'événement en votant pour les participants qu'ils souhaitent exclure du *jeu*. Grâce à l'émergence et à l'instauration des nouvelles technologies de l'information (NTI), la mort d'autrui est désormais à la portée d'un clic. Rien ne devient alors plus facile que de véritablement tuer autrui sans avoir l'impression de passer véritablement à l'action, puisque l'élimination du sujet est établie en fonction du nombre de *voix*. La mort de l'Autre n'est donc pas attribuable à un sujet en particulier, mais à une majorité anonyme¹⁴⁰. Impossible dans ce cas de poser le blâme sur qui que ce soit puisqu'on ignore l'identité des téléspectateurs qui – à distance – choisissent délibérément de tuer autrui. Le meurtre devient ni plus ni moins qu'un simulacre, bref un *jeu virtuel* sans conséquence *réelle* pour ceux qui, à la place des officiers, détiennent le pouvoir décisionnel. Le principe de télé réalité peut, dans ce contexte, être considéré comme

¹⁴⁰ À ce sujet, il est intéressant de rappeler les propos de Tzvetan Todorov face à l'impact du nombre. Selon lui, « la quantité dépersonnalise les victimes et du coup nous insensibilise : une mort est un chagrin, un million de morts, une information » (p. 175). Ainsi, « il est psychologiquement plus facile de lâcher une bombe de l'avion, qui tue dix mille personnes, que de tirer à bout portant sur un seul enfant [...] » (p. 177). Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991.

une sorte d'anti-démocratie¹⁴¹ en ce qu'il n'est pas prévu que le public décide qui il doit élire, mais plutôt qui il doit éliminer¹⁴² :

[...] on procède par télétexte. C'est beaucoup plus fort si le spectateur peut tout régler rien qu'avec sa zappette. Il lui suffit de tapoter les trois lettres et les trois chiffres du matricule de celui qu'il décide d'éliminer. [...] C'est vous, désormais, qui sélectionnez les prisonniers. C'est vous qui choisirez ceux qui restent et ceux qui partent. (AS, 142-143)

Comme dans les régimes politiques où le peuple bénéficie du droit de vote, le choix des candidats repose sur l'arbitraire. En aucune circonstance, le public n'est tenu de se justifier.

C'est aussi ce que soutient Frédéric Antoine :

Les mécanismes de sélection qui régulent le jeu revêtent une certaine originalité dans la mesure où ils ne reposent pas sur l'évaluation objective de résultats obtenus lors de prestations particulières, mais sur des jugements subjectifs concernant souvent l'ensemble de la personnalité des candidats et non leurs capacités performatives dans l'un ou l'autre domaine¹⁴³.

Il en est de même du roman d'Amélie Nothomb où l'élimination des personnages de l'émission *Concentration* est le résultat d'une série de jugements axiologiques. Pannonique (CKZ 114), Zdena (ZHF 911), Pietro Livi¹⁴⁴ (EPJ 327) et tous les autres prisonniers anonymes (dont l'identité onomastique a été remplacée par une identité alphanumérique) ne sont pas sauvés parce qu'ils possèdent des talents particuliers ou parce qu'ils se sont

¹⁴¹ Lors de la première sélection, Lenka lance, avec une pointe de sarcasme, aux prisonniers disposés en rang : « – Désormais, c'est le public qui votera pour décréter lesquels d'entre vous seront retirés du rang. C'est ce qu'on appelle la démocratie, je pense, n'est-ce pas? Elle sourit, tira une enveloppe de son décolleté, l'ouvrit comme on procède aux oscars et lut : – Les élus sont GPU 246 et JMB 008 » (AS, 146-147).

¹⁴² Cf. Francine Prose, « Voting Democracy off the Island : Reality TV and the Republican Ethos », *Harper's Magazine*, vol. 308, mars 2004, p. 58-64.

¹⁴³ Frédéric Antoine, « La télé réalité : un nouveau genre télévisuel? », dans Robert Wangermée (dir.), *À l'école de la télé réalité*, Éd. Labor, Bruxelles, 2004, p. 26.

¹⁴⁴ Ce n'est sûrement pas par hasard si l'un des personnages secondaires d'*Acide sulfurique* s'appelle Pietro Livi, nom qui fait référence au célèbre écrivain juif d'origine italienne, Primo Levi, rescapé du camp d'Auschwitz-Birkenau et auteur de *Si c'est un homme* (Titre en original en italien : *Se Questo è un Uomo*). La première version de ce récit paru en 1947 constitue l'un des tout premiers témoignages sur l'expérience concentrationnaire d'Auschwitz. Publié dans une petite maison d'édition italienne, le livre remporte peu de succès à sa sortie. Devant cet échec, Levi s'attelle à une importante réécriture de son œuvre, de sorte qu'en 1958 paraît une seconde version, celle que l'on connaît aujourd'hui et qui est traduite dans de nombreuses langues.

démarqués du groupe en accomplissant des prouesses, mais simplement parce que leur personnalité plaît à l'ensemble de la population. En revanche, les prisonniers répondant au matricule GPU 246 et JMB 008 sont éliminés dès la première sélection parce que ce sont les plus âgés (AS, 147); par conséquent, ils ne correspondent pas à l'image que les spectateurs se forgent des vedettes du petit écran. C'est en ce sens que l'on peut penser que le pouvoir des téléspectateurs est attribuable à une sélection non naturelle¹⁴⁵.

En prenant le contrôle de la télévision, le public dédouane les bourreaux de la responsabilité de la mort d'autrui, la tâche de ces derniers n'étant réduite qu'à celle de l'exécution – réalisation concrète d'une décision prise et assumée par le peuple. La transgression est alors imputable à la collectivité qui en a décidé ainsi. Dans le contexte de la télé réalité telle qu'elle est représentée dans *Acide sulfurique*, le pouvoir du public repose sur la possibilité de mettre l'Autre en échec sans jamais avoir à s'investir concrètement. Autrement dit, la mise à mort d'autrui est nourrie par une prise de décision *virtuelle* aboutissant à une conséquence bien *réelle* pour ceux qui en sont l'objet.

En contrepartie, soulignons que la place du choix est dans ce contexte réservée aux prisonniers. Si, comme on l'a montré plus haut, les spectateurs se taillent la part du lion quant au pouvoir dont ils bénéficient, les prisonniers jouissent néanmoins d'une certaine marge de liberté. Les participants n'ont peut-être pas la possibilité de sortir de ce huis clos à leur guise ni d'y réaliser des projets, mais ils ont toujours le choix de faire face aux événements de la manière qui leur paraît la plus opportune. Comme Pablo Ibieta, le héros de la nouvelle « Le mur » de Jean-Paul Sartre, *Pannonique* choisit de ne pas *paniquer* face à l'idée de sa condamnation à mort :

¹⁴⁵ Je fais ici un clin d'œil à la théorie de l'origine des espèces par sélection naturelle développée par Charles Darwin dans les années 1920. Cf. *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou, des lois de transformation des êtres organisés*, Paris, E. Flammarion, 1927.

Elle décida de se rappeler ce qu'elle avait aimé dans la vie. Elle se repassa les musiques qu'elle préférait, l'odeur délicate des œillets, le goût du poivre gris, le champagne, le pain frais, les beaux moments avec les êtres chers, l'air après la pluie, sa robe bleue, les meilleurs livres. [...] Elle pensa aussi qu'elle avait tant aimé les matins. (*AS*, 170-171)

En agissant de la sorte, Pannonique prend acte de sa responsabilité face à la mort. Ce n'est pas qu'elle souhaite à tout prix mourir pour *sortir* de ce huis clos, mais elle choisit d'affronter l'épreuve en faisant appel à une mémoire positive. Tandis que Molina, le personnage du *Baiser de la femme-araignée*, s'efforce, dans sa cellule, de « penser à des choses belles, pour ne pas devenir fou » (*BFA*, 79), Pannonique en fait autant sur son plateau de tournage en se rappelant tout ce qu'elle aimait lorsqu'elle était en liberté. La stratégie à laquelle fait appel le prisonnier de Manuel Puig est donc sensiblement la même que celle animant le désir *érotique* de l'héroïne du roman de Nothomb. Le premier cherche à échapper à l'ennui de sa cellule en racontant des histoires à son compagnon d'infortune tandis que la seconde lutte pour sa survie dans un lieu qui cherche à l'éliminer.

Acide sulfurique se donne donc à lire comme une parole pamphlétaire, c'est-à-dire un discours polémique qui remet en question les logiques de représentation de la société occidentale contemporaine. Ce roman est polémique parce qu'il suscite un véritable *débat* contre les idéologies inhérentes au phénomène de la télé réalité. Le discours narratif de Nothomb s'inscrit du côté du *polemos* vu qu'il lutte contre l'opinion publique : il cherche à déstabiliser la doxa en s'insurgeant contre un phénomène social populaire. Tout en dégagant les signes inquiétants d'une société entièrement régie par la manipulation, il tire la sonnette d'alarme sur la capacité des médias et des nouvelles technologies de l'information (NTI) à contribuer à l'emprisonnement des citoyens. Même si l'Occident a bénéficié au cours des dernières décennies d'importantes avancées dans le domaine des télécommunications, permettant notamment aux utilisateurs de téléphones cellulaires et de

courriers électroniques de jouir d'une certaine liberté, l'implantation de caméras de surveillance un peu partout dans la sphère publique illustre à quel point notre société se veut celle de l'enfermement. Même si la technologie nous permet de nous penser libres, *Acide sulfurique* s'efforce de déconstruire ce simulacre en montrant que la société contemporaine est toujours celle du panoptisme; la représentation du phénomène de la télé réalité fondée sur le principe d'un camp de concentration est la stratégie à laquelle Amélie Nothomb a recours afin d'illustrer cette sorte d'*involution* dans laquelle l'Occident s'enlise. Bien que la société contemporaine se croie évoluée, elle s'apparente à des formes anciennes. Le huis clos représenté dans le roman n'est donc peut-être pas si éloigné que nous le croyons des amphithéâtres romains où le spectateur était appelé à interagir dans le destin de celui qui, comme dans une émission de télé réalité, remet entre les mains d'un tiers le sort de sa propre vie. Dans le roman de Nothomb, les sujets occidentaux regardant les émissions de télé réalité jouent le même rôle que les spectateurs sous l'Empire romain; ils prennent la place du bourreau. C'est dire que la relation triangulaire initiale (spectateur/bourreau/victime) est transformée en un rapport binaire (bourreau/victime) dans la mesure où le spectateur et le bourreau se confondent pour ne former qu'une seule et même entité. Une dialectique dans laquelle le spectateur-bourreau s'oppose à sa victime se met alors en place. C'est, du reste, ce qui se produit dans *Acide sulfurique*. Dans le contexte des camps de concentration nazis, la situation était quelque peu différente, car il n'y avait pas de spectateurs proprement dits. Outre les oppresseurs et les victimes, nul n'était autorisé à assister à ce qui avait lieu dans ces huis clos. Il s'agissait d'un rapport dialectique à l'intérieur duquel les rôles semblaient bien définis; on était bourreau ou victime. Comme on le verra dans le chapitre suivant, c'est notamment en fonction de cette structure binaire que sont rédigés les témoignages des survivants des camps de concentration nazis.

Dans le cadre de la littérature contemporaine, il existe pourtant des fictions qui s'efforcent de déconstruire cette image stigmatisée du couple bourreau/victime. La parole romanesque de Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, tend justement à remettre en question cette définition des rôles de sorte que les frontières entre le bourreau et la victime s'y brouillent. En d'autres mots, la parole fictionnelle de Littell semblerait fondée sur la base d'un brouillage identitaire se situant à un tout autre niveau que celui qui est à l'œuvre dans le roman de Nothomb. Si, dans *Acide sulfurique*, il y a perméabilité entre les concepts de spectateur et de bourreau, dans *Les bienveillantes*, l'ambiguïté se situe entre le bourreau et la victime. Donc, contrairement à l'univers de Nothomb où, dans une optique stéréotypée, le bourreau incarne le rôle du *méchant* et la victime celui du *bon*, la perspective historico-philosophique se dégageant du roman de Littell semble remettre en question cette topique en mettant en valeur la complexité et les paradoxes du monde des bourreaux qui sont généralement perçus d'un point de vue manichéen.

***Les bienveillantes* de Jonathan Littell : une parole qui donne la voix au bourreau**

Alors que, dans la littérature contemporaine, la représentation du camp de concentration passe essentiellement par un discours testimonial qui donne la parole aux victimes¹⁴⁶, *Les bienveillantes* de Jonathan Littell cherche à déconstruire cette idée en cédant – et c'est là son tour de force – la voix au bourreau. Comme on l'a montré plus haut, la Deuxième Guerre mondiale a engendré une quantité considérable d'œuvres consacrées à la problématique de la Shoah, dont la plupart constituent des témoignages de sujets ayant vécu l'expérience concentrationnaire du côté de la victime. Il s'agissait donc pour des

¹⁴⁶ Le roman d'Amélie Nothomb en est un exemple au niveau de la fiction.

auteurs comme Elie Wiesel, Jorge Semprún, Martin Gray, Jean Cayrol, Charlotte Delbo ou Robert Antelme de raconter (à la première personne du singulier) la misère et la souffrance subies pendant leur séjour en ces lieux clos. À l'aube du XXI^e siècle, la fiction de Littell vient rompre avec cette tradition en adoptant une perspective allant à l'encontre de celle des écrivains-témoins. La relation qui les lie à l'événement les empêche d'avoir le recul nécessaire pour faire parler ceux qui les ont torturés, le devoir du « témoin-mémorialiste¹⁴⁷ » étant justement de prendre la parole (au nom de tous les siens)¹⁴⁸ afin de dénoncer ce qui s'est passé dans les camps. C'est probablement pour cette raison que ce roman – malgré l'énorme succès remporté en librairie¹⁴⁹ – a fait l'objet de vives controverses lors de sa sortie à l'automne 2006. Si certains critiques français tinrent des propos dithyrambiques à son égard¹⁵⁰, d'autres, beaucoup plus sévères, remirent en question l'historicité de l'œuvre¹⁵¹ tandis que d'autres encore, non moins acerbes, y voyaient un problème d'ordre moral, un outrage à la mémoire des déportés dans les camps de concentration. Ce fut notamment le cas de Claude Lanzmann qui, dans *Le Journal du*

¹⁴⁷ Cf. Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *op. cit.*, p. 266-268. Je reviendrai plus en détail sur cette notion dans le chapitre suivant.

¹⁴⁸ Le titre du récit de Martin Gray, *Au nom de tous les miens* (Paris, Robert Laffont, 1971) renvoie explicitement à cette idée.

¹⁴⁹ Paul Éric Blanrue dans *Les malveillantes : enquête sur le cas Jonathan Littell* (Paris, Scali, 2006) rapporte que plus de cent mille exemplaires des *Bienveillantes* ont été vendus en moins d'un mois après la sortie du livre (p. 9). À la fin novembre 2006, le roman avait déjà été réimprimé sept fois, ce qui faisait monter le nombre d'exemplaires en circulation à plus de trois cent mille (p. 11). Cet engouement pour le roman explique la rapidité à laquelle certains ouvrages ont été publiés à son sujet. C'est le cas des *Bienveillantes décryptées* de Marc Lemonier (Paris, Le Pré aux Clercs, 2007). Cet ouvrage sorti quelques mois à peine après la parution du roman de Littell ne constitue qu'une référence négligeable dans la mesure où il ne propose aucune véritable analyse discursive de l'œuvre.

¹⁵⁰ Voir, entre autres, les articles de Jean Solchany (« Non, *Les bienveillantes* ne comportent nulle fascination pour la barbarie » *Le Monde.fr*, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=964598], 4 novembre 2006 [6 juillet 2010]) et Nathalie Devarrieux Clairelevisalles (« *Les bienveillantes*, roman à controverse : interview » *Libération.fr*, [En ligne], [<http://www.liberation.fr/evenement/010165697-les-bienveillantes-roman-a-controverse>], 7 novembre 2006 [6 juillet 2010]).

¹⁵¹ Florent Brayard, « Littell, pas si "bienveillant" », *Libération.fr*, [En ligne], [<http://www.liberation.fr/tribune/010165065-littell-pas-si-bienveillant>], 1^{er} novembre 2006 (6 août 2010); Édouard Husson « *Les bienveillantes*, un canular déplacé », *Le Figaro*, 8 novembre 2006.

Dimanche, écrivit que « le paradoxe unimaginable des *Bienveillantes* est que la tâche de mémoire, d'intellection et de récit de la Shoah est confiée à un SS, qui parle pendant plus de 900 pages¹⁵² ». Faire sortir les meurtriers du silence revenait donc pour le réalisateur de *Shoah*¹⁵³ à leur accorder une importance qu'ils ne méritaient pas. Or, mon propos n'est pas ici de trancher cette question, mais plutôt de montrer comment ce roman (écrit par un Juif n'ayant jamais fait l'expérience du camp de concentration) ouvre la *voix* – c'est le cas de le dire – à une représentation non manichéenne des camps, car il met en scène un personnage, Maximilien (dit Max) Aue, un ex-officier nazi (*SS-Obersturmbannführer*) à la fois homosexuel, meurtrier et incestueux, qui s'efforce de lever le voile sur un aspect occulte, voire carrément tabouisé, de l'univers concentrationnaire. L'atrocité représentée dans cette œuvre revêt un registre différent justement parce que c'est un bourreau qui prend la parole. C'est lui qui raconte ce qu'il a vu et entendu dans les camps tandis que, d'habitude, le bourreau demeure sans voix, se contentant d'exécuter les ordres de ses supérieurs. On ne lui demande généralement pas de parler ni d'exprimer ses positions ni ses opinions. Il est donc à la fois tu et exclu. Au contraire, dans *Les bienveillantes* comme dans *La mort est mon métier* (1952) de Robert Merle, de même que dans *Le nazi et le barbier* (1971) d'Edgar Hilsenrath¹⁵⁴, cette voix n'est pas déclarée nulle et non avenue; elle est mise en valeur,

¹⁵² Claude Lanzmann, « *Les bienveillantes*, vénéneuse fleur du Mal », *Le Journal du Dimanche*, n° 3114, 17 septembre 2006, p. 14.

¹⁵³ Ce documentaire réalisé en 1985 par Claude Lanzmann est constitué de dix-huit témoignages en six langues (allemand, anglais, français, hébreu, polonais et yiddish) autour de la Shoah. Au cours de la même année, le scénario du film a fait l'objet d'une publication livresque (Paris, Fayard) avec une préface de Simone de Beauvoir.

¹⁵⁴ La particularité du roman de Robert Merle publié à peine sept ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, comme celui d'Edgard Hilsenrath, est de mettre en scène un narrateur-bourreau. Si *Les bienveillantes* de Jonathan Littell a suscité de vives réactions lors de sa publication en 2006, *La mort est mon métier* de Robert Merle (1952), inspiré par l'autobiographie du commandant en chef du camp d'Auschwitz-Birkenau Rudolf Höss (*Le commandant d'Auschwitz parle*, 1959), ne reçut d'abord pas une critique très élogieuse. Jean Cayrol avait, entre autres, publié un article virulent dans la revue *Esprit*. Quant au roman *Le nazi et le barbier*, il reçut une critique positive lors de sa parution aux États-Unis, mais il fut d'abord refusé

réactivée dans l'ordre du discours. Néanmoins, dans le roman de Littell, il ne s'agit pas, comme c'est souvent le cas, d'une parole de victime, mais plutôt d'une parole de bourreau revendiquant un statut de victime. Grâce à son discours, le bourreau mis en scène dans ce roman chercherait non seulement à montrer sa perspective personnelle des événements entourant le génocide hitlérien, mais à faire en sorte que son lecteur s'identifie à lui comme un « frère », comme un de ses semblables, et non pas comme un ennemi.

Quand le bourreau tient un discours qui s'apparente à celui de la victime

Le discours du narrateur des *Bienveillantes* fait appel au procédé rhétorique de la *captatio benevolentiae*¹⁵⁵. Tout en cherchant à se déprendre des idées toutes faites qui d'habitude coiffent la figure du bourreau, il « capte la bienveillance » de son lecteur et le transforme en allié, voire en complice. Pour ce faire, il se sert des topoï qui, dans le sens aristotélicien du terme¹⁵⁶, permettraient d'éviter des « conflits ». Dans les *Topiques*, le Stagirite se propose, ni plus ni moins, de mettre sur pied une méthode à caractère dialectique – grâce à un inventaire exhaustif de situations susceptibles de produire des affrontements discursifs – afin d'empêcher les interlocuteurs de se heurter à un cul-de-sac, voire pire. Par définition, le lecteur n'est donc pas prêt à entendre la voix d'un bourreau, car ce dernier est truffé d'une série d'étiquettes négatives, de clichés, de lieux communs, bref

dans toutes les maisons d'édition allemandes. Ce n'est que six ans après sa première publication, en 1977, qu'on accepta de le publier en Allemagne chez un petit éditeur de Cologne, Helmut Braun.

¹⁵⁵ Cette remarque que je développe a également été repérée par Georges Nivat bien que celui-ci n'approfondisse pas du tout le concept. « *Les bienveillantes* et les classiques russes », *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 62.

¹⁵⁶ Cf. Aristote, *Topiques*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1967.

d'« unités d'emprunt¹⁵⁷ » (violent, cruel, inhumain) qui le confinent généralement au silence. Le personnage principal des *Bienveillantes*, Max Aue, répond à l'avance à cette critique. La référence intertextuelle à la célèbre *Ballade des pendus* de François Villon figurant dans l'incipit du roman rend d'ailleurs compte de la manière dont le narrateur s'efforce de construire une alliance avec le lecteur : « *Frères humains*, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé¹⁵⁸. » À peine deux mots suffisent, « *Frères humains* », pour faire le rapprochement entre le discours du narrateur-écrivain du roman de Littell et celui du poète maudit, condamné à la potence par la prévôté à l'époque médiévale :

Frères humains qui après nous vivez,
N'ayez les cœurs contre nous endurcis,
Car, si pitié de nous pauvres avez,
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.
Vous nous voyez ci attachés cinq, six :
Quant à la chair que trop avons nourrie,
Elle est pièce dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
De notre mal personne ne s'en rie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!¹⁵⁹

En s'adressant d'entrée de jeu à ses « frères humains », Max Aue implore non seulement la « pitié » de ses lecteurs, mais aussi quelque chose qui rappelle une « faveur ». En fait, c'est comme si le narrateur cherchait à s'unir à eux en leur montrant que les déportés dans les camps de concentration n'ont pas été les seules victimes du régime hitlérien; les officiers nommés par le Parti national-socialiste ouvrier allemand devaient eux aussi, sous peine de mort, respect et soumission à leur chef dirigeant, Adolf Hitler. Ce n'est pas parce qu'ils voulaient forcément torturer et tuer autrui que des soldats comme Max Aue ont commis,

¹⁵⁷ Cf. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994.

¹⁵⁸ Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11. C'est moi qui souligne. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *B*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁵⁹ François Villon, « L'épithaphe Villon », *Anthologie de la poésie française*, préf. Georges Pompidou, Paris, Hachette, 1961, p. 64. C'est moi qui souligne.

dans l'exercice de leurs fonctions, des actes empreints d'une telle violence, mais parce qu'ils ont été contraints d'obéir aux ordres de leurs supérieurs; une entreprise qui selon Todorov contribua à les déshumaniser. C'est, en outre, ce que sous-entend l'essayiste quand il dit qu'« un être qui ne fait qu'obéir aux ordres n'est plus une personne¹⁶⁰ ». Dans un contexte belliciste comme celui qu'a connu l'Europe au milieu du XX^e siècle (1939-1945), il n'y eut pas que des civils qui furent dépouillés de leur liberté et de leur identité, certains militaires aussi¹⁶¹. L'écriture du personnage principal du roman de Jonathan Littell est ainsi sous-tendue par la « bienveillance ». Au-delà du titre – *Les bienveillantes* – qui renvoie aux personnages de la mythologie grecque mis en scène dans *Les euménides* (3^e partie de *L'orestie*, 458 av. J.-C.), incarnant ces déesses vengeresses censées punir le sujet trouvé coupable de matricide ou de parricide¹⁶², la bienveillance dans l'œuvre de Littell se manifeste également dans le discours du narrateur. Elle s'avère une stratégie discursive grâce à laquelle Maximilien Aue franchit le seuil du stéréotype dont le bourreau est l'objet. Formé du préfixe latin *bene* qui veut dire *bien* et *volo* qui signifie *je veux*, le terme latin *benevolus*, d'où dérive « bienveillance » en français moderne, désigne celui qui « veut du bien ». Or, contrairement aux idées reçues, le bourreau représenté dans ce roman s'efforce

¹⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991, p. 180.

¹⁶¹ J'attire ici l'attention sur le fait que le discours de narrateur qui se dit avoir été victime du régime nazi parce qu'il n'a pas choisi de torturer autrui dans les camps de concentration s'oppose à celui d'un écrivain-témoin comme Primo Levi pour qui il n'existe d'autres victimes que les déportés eux-mêmes : « Je voudrais inviter quiconque hasarderait un jugement à se livrer sur soi-même, sincèrement, à une expérience conceptuelle : qu'il imagine, s'il le peut, avoir passé des mois ou des années dans un ghetto, tourmenté par la faim chronique, l'épuisement, la promiscuité et l'humiliation; avoir vu mourir autour de soi, un à un, ses propres parents, être coupé du monde, sans pouvoir recevoir ni transmettre de nouvelles, être enfin chargé, dans un train, à quatre-vingt ou cent personnes par wagon de marchandises, voyager vers l'inconnu, à l'aveuglette, pendant des jours et des nuits, sans sommeil, et se trouver pour finir jeté entre les murs d'un enfer indéchiffrable. Là, on lui offre de survivre, et une tâche cruelle, mais imprécise lui est proposée, ou plutôt imposée. C'est cela, me semble-t-il, le véritable *Befehlnotstand*, l'"état où l'on est contraint d'exécuter un ordre", non celui qui est systématiquement et impudemment invoqué par les nazis traînés en jugement, et plus tard (mais sur leurs traces) par les criminels de guerre de bien d'autres pays. » Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, p. 58-59.

¹⁶² Pour une lecture intertextuelle du roman de Littell mise en rapport avec la tragédie grecque d'Eschyle, voir l'article de Florence Mercier-Leca, « *Les bienveillantes* et la tragédie grecque : une suite macabre à *L'orestie* d'Eschyle », *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 45-55.

de montrer qu'il est un être humain sensible à la douleur d'autrui : « Je vis, je fais ce qui est possible, il en est ainsi de tout le monde, je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. » (B, 30) Cet ex-bourreau souhaite au début de ses confessions amener le lecteur à adhérer à son discours en lui prouvant qu'il n'est pas différent de lui. Le passage aux aveux de cet ex-SS sert à désamorcer les préjugés qui pourraient d'emblée s'abattre sur lui, et par conséquent, à le montrer « bienveillant » vis-à-vis du lecteur afin de gagner, en retour, son approbation, son soutien, bref sa « bienveillance ».

Quoique Max Aue ne cultive curieusement aucun regret¹⁶³, il *sait* de quels crimes graves il s'est rendu coupable alors qu'il était membre actif du Troisième Reich. Certes est-il conscient du mal qu'il a engendré en maltraitant et en tuant les déportés dans les camps de concentration, mais il se défend de l'avoir foncièrement voulu :

[...] ce n'était pas au plaisir que j'en avais, moi aussi, je savais prendre mon plaisir lorsque je le voulais, non, c'était sans doute à leur manque effrayant de conscience de soi, cette façon étonnante de ne jamais penser aux choses, les bonnes comme les mauvaises, de se laisser emporter par le courant, de tuer sans comprendre pourquoi et sans souci non plus, de tripoter des femmes parce qu'elles le voulaient bien, de boire sans même chercher à s'absoudre de son corps. Voilà ce que moi je ne comprenais pas, moi, mais on ne me demandait pas de le comprendre. (B, 89)

En apparence, le seul choix qui s'offre à Aue est celui de la méconnaissance. Jamais il ne lui fut permis de prendre quelque décision ou initiative que ce soit; il dut se contenter d'exécuter les ordres sans poser de question ni tenter de « comprendre » les motifs de ses gestes. En ce sens, ce personnage n'est pas libre puisqu'il ne prend pas acte de ses responsabilités. On a affaire ici à un personnage dont la représentation qu'il fait de lui-même est animée par la *mauvaise foi* (Sartre) puisqu'il avoue ne pas avoir tué autrui d'une main dont il avait pleinement conscience. Selon la philosophie existentialiste de Sartre, le sujet ayant une conduite de mauvaise foi « se réalise comme *n'étant pas* son propre corps et

¹⁶³ « Je ne regrette rien : j'ai fait mon travail. » (B, 12).

[il] le contemple de son haut comme un objet passif auquel des événements peuvent *arriver*, mais qui ne saurait ni les provoquer ni les éviter, parce que tous ses possibles sont hors de lui¹⁶⁴ ». Or, le bourreau mis en scène dans le roman de Littell ne « provoque » pas les meurtres – parce qu’il n’en fait pas le choix – mais il ne fait rien pour les « éviter » non plus. Bien que Max Aue affirme ne pas avoir *choisi* le meurtre, en aucune occasion, il n’ose se révolter contre le régime nazi dans lequel il s’est volontairement enrôlé. C’est d’ailleurs cette impossibilité pour la mauvaise foi de coordonner ni de surmonter la *facticité* et la *transcendance* qu’illustre l’auteur de *L’être et le néant* en ayant recours à la métaphore d’une femme qui, en abandonnant sa main à un homme lors d’un premier rendez-vous, abdique sa liberté dans la fausse conscience :

Mais voici qu’on lui prend la main. Cet acte de son interlocuteur risque de changer la situation en appelant une décision immédiate : abandonner cette main, c’est consentir de soi-même au flirt, c’est s’engager. La retirer, c’est rompre cette harmonie trouble et instable qui fait le charme de l’heure. Il s’agit de reculer le plus loin possible l’instant de la décision. On sait ce qui se produit alors : la jeune femme abandonne sa main, mais ne *s’aperçoit pas* qu’elle l’abandonne. Elle ne s’en aperçoit pas parce qu’il se trouve par hasard qu’elle est, à ce moment, tout esprit. Elle entraîne son interlocuteur jusqu’aux régions les plus élevées de la spéculation sentimentale, elle parle de la vie, de sa vie, elle se montre sous son aspect essentiel : une personne, une conscience. Et pendant ce temps, le divorce du corps et de l’âme est accompli; la main repose inerte entre les mains chaudes de son partenaire : ni consentante ni résistante – une chose¹⁶⁵.

Comme cette femme, le bourreau représenté dans *Les bienveillantes* ne se rend ni coupable ni responsable de ses actes parce que sa main, abandonnée à autrui, devient une chose. Autrement dit, Max Aue tue avec une main dont il n’a plus conscience. Jamais il n’a cherché, dans l’exercice de ses fonctions, à tuer volontairement un sujet; les meurtres qu’il a commis lui ont été commandés par un tiers :

¹⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *L’être et le néant : essai d’ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 91.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 91-92.

Comme la plupart, je n'ai jamais demandé à devenir un assassin. Si je l'avais pu [...], j'aurais fait de la littérature. Écrire, si j'en avais eu le talent, sinon peut-être enseigner, quoi qu'il en soit vivre au sein des choses belles et calmes, des meilleures créations du vouloir humain. Qui, de sa propre volonté, à part un fou, *choisit* le meurtre?¹⁶⁶ (B, 28)

Bien qu'au début du roman il prétende le contraire¹⁶⁷, Aue cherche ici à justifier sa conduite, à se dédouaner de la responsabilité des assassinats qu'il a commis sous prétexte qu'il n'en a pas fait le choix. N'ayant pas lui-même décidé de la mort d'autrui (ni du lieu ni du moment ni de la méthode), le moi que Max Aue souhaite révélé en public est essentiellement celui d'une victime. Cette stratégie discursive mise en place par le narrateur vise à renforcer le pouvoir d'identification du lecteur à son égard, de sorte que ce dernier le considère comme « un frère », comme un de ses semblables. Ainsi devrait-il être en mesure de le « comprendre » et de ressentir la douleur d'une mémoire qui le hante et qui le *poursuit* sans cesse.

Dans cette optique, on est en droit de s'interroger sur le rôle joué par les « bienveillantes » dans le roman. La figure des « bienveillantes » ne serait pas uniquement incarnée – comme on a tendance à le croire – par celle des policiers Weser et Clemens chargés d'enquêter sur les meurtres d'Héloïse et d'Aristide Moreau qui pourchassent le personnage principal partout où il se rend : à Berlin, à Stalingrad, en Poméranie. Elle constituerait plutôt, d'un point de vue métaphorique, la représentation des souvenirs rattachés à une mémoire de mort. La plupart des critiques consacrées au roman de Jonathan Littell associent l'image des « bienveillantes » à celle des déesses vengeresses chargées de punir les sujets coupables de parricide ou de matricide mis en scène dans *Les euménides*.

¹⁶⁶ C'est moi qui souligne.

¹⁶⁷ « [...] j'aurais tout aussi bien pu ne pas écrire. Après tout, ce n'est pas une obligation. Depuis la guerre, je suis resté un homme discret; grâce à Dieu, je n'ai jamais eu besoin, comme certains de mes anciens collègues, d'écrire mes Mémoires à fin de justification, car je n'ai rien à justifier, ni dans un but lucratif, car je gagne assez bien ma vie comme ça. » (B, 12).

Dans cette pièce, Oreste, qui a tué sa mère Clytemnestre pour venger son père Agamemnon, est poursuivi par les Érinyes (déesses malveillantes) jusqu'à Delphes où il implore et obtient l'aide d'Apollon avant de se rendre à Athènes. À la suite de son procès, Oreste est acquitté grâce à Athéna (déesse de la guerre et de la sagesse). Pour calmer la colère des trois Érinyes (Mégère, Alecto et Tisiphone), Athéna leur propose de devenir la gardienne de la cité. Les déesses malveillantes acceptent le marché. C'est alors qu'elles prennent le nom d'Euménides qui signifie « Bienveillantes »¹⁶⁸. Or, si les enquêteurs qui prennent Max Aue en filature sont éliminés en cours de route – Weser est assassiné par les Russes dans le métro de Berlin tandis que Clemens est tué par Thomas –, les souvenirs de l'univers concentrationnaire continuent de le hanter et de le poursuivre non seulement jusqu'à la fin de la guerre, mais jusqu'à ce qu'il prenne la plume pour écrire ses mémoires. C'est en ce sens que l'on peut considérer les souvenirs de son expérience en milieu concentrationnaire comme étant *les* « bienveillantes ». Si l'on accepte cette hypothèse, l'écriture s'avérerait un moyen grâce auquel l'ex-bourreau parviendrait en quelque sorte à se déprendre de ses démons mémoriels qui le poursuivent, comme les Euménides s'acharnent à suivre Oreste partout dans ses déplacements. L'écriture du narrateur est donc nourrie par une fausse conscience coupable se traduisant par un déni de responsabilité :

Je suis coupable, vous ne l'êtes pas, c'est bien. Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi. [...] Je pense qu'il m'est permis de conclure comme un fait établi par l'histoire moderne que tout le monde, ou presque, dans un ensemble de circonstances donné, fait ce qu'on lui dit; et, excusez-moi, il y a peu de chances pour que vous soyez l'exception, pas plus que moi. [...] gardez toujours cette pensée à l'esprit : vous avez peut-être eu plus de chance que moi, mais vous n'êtes pas meilleur. (B, 26-27)

Il s'agit d'une représentation en trompe-l'œil de la culpabilité. Le protagoniste reconnaît qu'il a commis des gestes répréhensibles, mais il se refuse d'en endosser l'entière

¹⁶⁸ Cf. Eschyle, *Les euménides*, 7^e éd., Paris, Éd. de la Nouvelle revue française, 1920.

responsabilité. Le contexte socio-politico-historique dans lequel il a commis l'irréparable devrait, sans amoindrir la portée criminelle du geste, du moins expliquer les motifs qui l'ont poussé à poser, à maintes reprises, l'acte ultime. Au printemps 1939, après avoir obtenu son doctorat en droit et rejoint le SD (B, 57)¹⁶⁹, Aue dut se montrer docile à l'égard de ses supérieurs afin de rester en vie. Deux possibilités s'offraient alors au bourreau qu'il était : tuer ou être tué. Or, c'est comme si le narrateur voulait, d'entrée de jeu, convaincre ses lecteurs que les officiers nazis ne bénéficiaient pas d'une aussi grande marge de manœuvre qu'on ne pourrait le croire. Sans aller jusqu'à affirmer que le sort des militaires nazis était du même ordre que celui des déportés, le narrateur cherche à montrer que les officiers étaient, eux aussi, soumis à un mode de pensée radicale.

Un bourreau bienveillant qui fait preuve de sympathie

Le roman de Jonathan Littell remet en question l'image du bourreau telle qu'elle est véhiculée d'habitude en mettant en scène un protagoniste qui veut non seulement être *bienveillant*, mais aussi *sympathique*. Contrairement à l'idée que l'on se forge du bourreau, Maximilien Aue, n'est pas indifférent à la souffrance et à la douleur d'autrui. En tant que bourreau, il veut se rendre *sympathique*. Selon l'origine grecque du terme, on dirait qu'il *participe à la souffrance d'autrui*, c'est-à-dire qu'il *est avec autrui*. À en croire l'étymologie du mot, le personnage du roman établirait un lien d'altérité relevant du *pathos*. Au début du récit, Aue se montre très sensible à la violence physique qu'infligent ses

¹⁶⁹ Le SD correspond au terme allemand *Hauptamt Sicherheitspolizei* qui signifie « Bureau central du service de sécurité ».

confrères SS (*Schutzstaffel*¹⁷⁰) aux déportés dans les camps de concentration en Ukraine notamment. Ses troubles digestifs témoignent d'ailleurs de sa difficulté à assister à autant de violences. Depuis le début de la guerre (à l'automne 1941), Aue éprouve de fréquentes diarrhées et une nausée chronique qui ne le quittent que lorsqu'il s'absente de l'univers concentrationnaire. Durant son séjour en Poméranie où il occupe le manoir de sa sœur Una et de son beau-frère Karl Berndt en leur absence, Aue ne ressent plus ces malaises, mais aussitôt qu'il remet les pieds dans un camp, ses maux recommencent. À son arrivée à Auschwitz où il est chargé d'enquêter sur les conditions sanitaires et nutritionnelles des Juifs, l'*Obersturmbannführer* Höss, le commandant du camp, tient à lui montrer comment on procède à la sélection des déportés. C'est alors que Max assiste, impuissant, à la division des membres d'un convoi (RSHA¹⁷¹) en provenance de la France. Ce *spectacle* fait alors remonter en lui « l'ancienne et familière nausée » (B, 559) qu'il avait si souvent ressentie en Ukraine. En fait, c'est comme s'il refoulait cette douleur et qu'il la retournait contre lui.

À plusieurs reprises, Max Aue éprouve de la sympathie à l'égard des prisonniers que les autres nazis torturent et tuent sans vergogne devant ses propres yeux. Par exemple, dans la première partie du roman, le protagoniste est interpellé par une enfant qui cherche sa maman. Bien que son rôle de bourreau ne l'autorise pas à aider les déportés, Aue cherche à la calmer, à la mettre en confiance, avant de l'abandonner aux mains d'un collègue, en sachant bien quel sort ce dernier allait lui réserver (B, 107). Aue est un bourreau qui ne demeure pas impassible devant la souffrance d'autrui; il est capable d'exprimer ses sentiments dans un contexte politique qui, en définitive, le lui interdit. En ce sens, on peut

¹⁷⁰ Le mot allemand *Schutzstaffel* veut dire « échelon de protection ». Il s'agit d'une organisation paramilitaire du Parti nazi en Allemagne principalement chargée, de 1926 à 1934, de la gestion des camps de concentration..

¹⁷¹ Le RSHA ou *Reichssicherheitshauptamt* désignait l'« Office central de la sécurité du Troisième Reich ». Il s'agissait d'une organisation créée par Heinrich Himmler en 1939 pour neutraliser les « indésirables ».

dire que l'attitude du bourreau, telle qu'elle est représentée dans le roman, viserait à humaniser son visage.

La sympathie qu'éprouve Maximilien Aue est également exprimée de façon explicite alors qu'il est témoin des meurtres sanglants commis par certains de ses collègues comme lorsque Turek fracasse le crâne d'un prisonnier juif à l'aide d'une pelle (*B*, 229-230). Devant cet excès de violence, Aue ne peut que s'insurger contre l'auteur du crime. Il dénonce haut et fort cet abus de pouvoir, mais en vain.

La sympathie du personnage principal du roman de Littell se révèle aussi dans la façon dont il cherche à réduire la souffrance physique des déportés. Sans pour autant se rebeller contre le système nazi, il s'efforce de faire en sorte que les sujets assassinés « souffrent le moins possible » (*B*, 125) avant d'expier. Alors qu'il est affecté sur le front de l'Est en Ukraine, Max demande à ses confrères SS de tuer un Juif blessé pour l'empêcher de souffrir :

[...] j'entendis le cri, sur la gauche : un long hurlement rauque, qui s'interrompit brusquement. Puis le cri reprit. Il n'y avait aucun autre bruit et je l'entendis très distinctement. Cela venait d'un homme jeune, et c'étaient de longs cris perçants, effroyablement creux; il devait, me dis-je, être blessé au ventre. Je me penchai et regardai de biais : j'apercevais sa tête et une partie de son torse. Il criait jusqu'à n'avoir plus de souffle, s'arrêtait pour inspirer, puis recommençait. Sans savoir le russe, je comprenais ce qu'il criait : « *Mama! Mama!* » C'était insupportable. « Qu'est-ce que c'est? » demandai-je stupidement à Nišić – « C'est un des types de tout à l'heure. » – « Vous ne pourriez pas l'achever? » Nišić me fixait avec un regard dur, plein de mépris : « On n'a pas de munitions à gaspiller », lâcha-t-il enfin. (*B*, 341)

Ainsi, ce bourreau éprouve de la sympathie à l'endroit des prisonniers qu'assassinent sous ses yeux ses collègues, et d'autant plus, s'il ne peut abréger leurs souffrances.

Le premier meurtre qu'Aue doit effectuer dans l'exercice de ses fonctions l'ébranle encore davantage. Témoin du massacre de dizaines, voire de centaines de Juifs, Aue est pétrifié à l'idée de devoir, sous les ordres de commandant Grafhorst, achever un Juif blessé.

Mais il n'a d'autre choix que de refouler cette sympathie lorsqu'il accomplit sa tâche (B, 125). Le bourreau exécute, à son corps défendant, les consignes de ses supérieurs, mais il ne jouit pas de l'acte qu'il pose. En aucune circonstance, la douleur de l'Autre n'est pour lui objet de jouissance.

L'altération du bourreau ou la captatio benevolentiae comme stratégie discursive

Par ailleurs, le personnage principal subit une altération graduelle. Si, au tout début du roman, il cherche à se montrer « bienveillant » à l'égard des déportés soumis aux violences physiques infligées par les nazis dans les camps de concentration, dans la deuxième moitié de l'œuvre, le protagoniste se découvre de moins en moins « sympathique », de moins en moins sensible à la douleur d'autrui. Au cours des premiers mois de son affectation au poste de *Sicherheitsdienst* sur le Front de l'Est en Ukraine – alors qu'il n'a encore jamais enlevé la vie à qui que ce soit – Max Aue a du mal à comprendre que tuer puisse s'avérer « facile » alors que mourir semble, au contraire, très « difficile » :

C'était cela que je ne parvenais pas à saisir : la béance, l'inadéquation absolue entre la facilité avec laquelle on peut tuer et la grande difficulté qu'il doit y avoir à mourir. Pour nous [les SS], c'était une autre sale journée de travail; pour eux [les déportés], la fin de tout. (B, 83)

En revanche, les meurtres que ce bourreau commet par obligation dans les camps le désensibilisent face à la mort. Ses inhibitions face à la mise à mort d'autrui s'estompent jusqu'à disparaître complètement; non seulement le personnage multiplie-t-il les crimes, mais il n'éprouve plus aucune douleur à les exécuter.

Les assassinats qu'il commet en dehors de ses fonctions de soldat témoignent justement de cette perte de sympathie vis-à-vis de l'Autre. Même s'il est impossible d'affirmer avec certitude que le narrateur a délibérément assassiné sa mère Héloïse (par étranglement) et son beau-père Aristide Moreau (à coups de hache), on est néanmoins en droit de s'interroger sur l'attitude du personnage lorsqu'il *découvre* le corps inerte de sa mère dans la chambre à coucher conjugale de la résidence familiale à Antibes et celui de son beau-père dans la cuisine. Alors qu'il paraissait – comme on l'a montré plus haut – ému par la violence avec laquelle certains déportés dans les camps ont été assassinés, Aue ne montre aucune sensibilité face au décès de ces deux membres de sa famille. Lorsqu'il aperçoit la dépouille d'Aristide Moreau gisant sur le plancher, il reste de glace comme s'il avait été un automate. Il n'est guère plus agité lorsqu'il monte à l'étage et qu'il trouve le corps de sa mère. S'il cherche à savoir qui est l'auteur de ces meurtres, il n'entreprend aucune démarche particulière pour tenter d'y répondre. Calme, il fait ses bagages et décide de repartir pour Marseille le jour même, comme il a été prévu, sans s'occuper des jumeaux ni téléphoner à la police. Il ne se souvient de rien sinon de s'être réveillé nu sur le lit, ses vêtements souillés ayant été déposés dans la baignoire. Le troisième meurtre que Max Aue commet en dehors de ses fonctions d'officier, celui d'un vieil homme interprétant à l'orgue *L'art de la fugue* de Bach, dans l'église d'un hameau non loin de Körlin en Pologne pendant l'avancée soviétique, ne l'ébranle pas davantage que la *découverte* des cadavres de sa mère et de son beau-père. Bien que cette musique qu'il trouvait pourtant « magnifique » exacerbe sa colère, le meurtre ne suscite chez lui aucune émotion particulière si ce n'est qu'il affirme lui-même être un peu pâle. Au moment où le musicien entame la cinquième pièce de la suite allemande, Aue l'abat d'une balle à la tête :

[...] à la fin de la fugue, je sortis mon pistolet et lui tirai une balle dans la tête. Il s'effondra en avant sur les touches, ouvrant la moitié des tuyaux dans un mugissement désolé et discordant. Je rangeai mon pistolet, m'approchai et le tirai en arrière par le col; le son cessa pour ne laisser que celui du sang gouttant de sa tête sur les dalles. « Tu es devenu complètement fou! siffla Thomas. Qu'est-ce qui te prend!? » Je le regardai froidement, j'étais blême mais ma voix, saccadée, ne tremblait pas : « C'est à cause de ces junkers corrompus que l'Allemagne perd la guerre. Le national-socialisme s'effondre et eux jouent du Bach. Ça devrait être interdit. » Thomas me dévisageait, il ne savait pas quoi dire. Puis il haussa les épaules : « Après tout, tu as peut-être raison. Mais ne recommence pas. Allons-y. » (B, 855)

Thomas est certes surpris par le geste à la fois brutal et inattendu de son confrère, Aue, mais l'acte n'en est pas moins banalisé. Du reste, la représentation explicite de l'assassinat de Mihaï (un des anciens amants du narrateur) dans les toilettes du bar l'*Adlon* à Berlin en avril 1945 illustre, une fois de plus, l'indifférence et la facilité avec lesquelles Max Aue donne la mort :

[...] je le poussai discrètement vers les W-C. C'était une grande salle blanche, carrelée, avec des éviers et des urinoirs massifs, brillamment éclairée. Je vérifiai les cabines : elles étaient vides. Puis je fermai le loquet de la porte. Mihaï me regardait en souriant, une main dans la poche de son veston blanc, près des lavabos aux gros robinets en étain. Il avança vers moi, toujours avec son sourire gourmand; lorsqu'il leva la tête pour m'embrasser, j'ôtai ma casquette et le frappai très fort au visage avec mon front. Son nez, sous la violence du coup, éclata, du sang jaillit, il hurla et tomba au sol. [...] Un balai-serpillière était appuyé dans un coin, dans un sceau en métal galvanisé. Je pris ce balai, posai le manche en travers du cou de Mihaï, et montai dessus; un pied de chaque côté de son cou, j'imprimai au manche un léger balancement. Le visage de Mihaï, sous moi, devint rouge, écarlate, puis violacé; sa mâchoire tressaillait convulsivement, ses yeux exorbités me fixaient avec terreur, ses ongles griffaient mes bottes; derrière moi, ses pieds battaient le carrelage. Il voulait parler mais aucun son ne sortait de sa bouche d'où dépassait une langue gonflée et obscène. Il se vida avec un bruit mou et l'odeur de la merde emplit la pièce; ses jambes frappèrent le sol une dernière fois, puis retombèrent. [...] Enfin, je sortis. J'allai au bar prendre un verre; des gens entraient et sortaient des W-C, personne ne semblait rien remarquer. [...] J'achevai mon verre et allai bavarder avec Thomas. (B, 870-871)

Le fait que le personnage continue, après le meurtre, à vaquer à ses occupations montre à quel point il semble indifférent au meurtre qu'il a commis. Enfin, à l'avant-dernière page du roman, il tue, dans un zoo, son seul ami Thomas Hauser qui vient ironiquement de lui

sauver la vie en tirant à bout portant sur Clemens, l'un des enquêteurs chargés de faire la lumière sur la mort d'Héloïse et d'Aristide Moreau. Mais contre toute attente, Aue reste aussi inébranlable que lors des meurtres précédents, comme si autrui était au service de ses propres besoins. Thomas est donc en quelque sorte instrumentalisé :

Thomas [...] s'était accroupi auprès du corps de Clemens, empochait son automatique, lui fouillait les poches. [...] Il mit les billets dans sa poche et continua à fouiller. Près de lui, je remarquai un gros barreau de fer, arraché à une cage toute proche par une explosion. Je le soulevai, le soupesai, puis l'abattis à toute force sur la nuque de Thomas. J'entendis craquer ses vertèbres et il bascula en avant, foudroyé, en travers du corps de Clemens. Je laissai tomber le barreau et contemplai les corps. Puis je retournai Thomas dont les yeux étaient encore ouverts et déboutonnai sa tunique. Je dégrafai la mienne et fis rapidement l'échange avant de le retourner de nouveau sur le ventre. J'inspectai les poches : en plus de l'automatique et des billets de banque de Clemens, il y avait des papiers de Thomas, ceux du Français du STO, et des cigarettes. (B, 893-894)

La fiction romanesque de Jonathan Littell témoigne ainsi de la manière dont l'univers concentrationnaire peut transformer le bourreau, contrairement aux paroles testimoniales, qui elles, ne mettent l'accent que sur l'altération du déporté. Dans *Les bienveillantes*, le personnage principal n'est pas dépouillé de sa liberté, de son identité ni de son intimité au même titre que le sont les rescapés mis en scène dans les récits d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún et de Martin Gray dont il sera question dans le chapitre suivant, mais il se trouve qu'il est, lui aussi, soumis à un processus d'anamorphose en ce que la perte de sa capacité à *ressentir ce qui touche autrui*, fait de lui un autre homme. Qu'il le veuille ou non, le bourreau est *désensibilisé*; rien de ce qui porte atteinte à son prochain n'est susceptible d'ébranler ses *sens*. C'est dire que le sujet qui entre dans un camp de concentration – qu'il soit bourreau ou victime – n'en sort indemne. Cette parole fictionnelle contemporaine se rapproche, dans ce contexte, des paroles testimoniales des auteurs de *La nuit*, de *L'écriture ou la vie* et d'*Au nom de tous les miens*.

Au fond, c'est comme si cet ex-bourreau cherchait à entériner la philosophie du Dr Wirths qu'il rencontra lors de son passage à Auschwitz. Selon ce dernier, « même les hommes qui, au début, frappaient uniquement par obligation, finissaient par y prendre goût » (B, 573). Au demeurant, cette hypothèse fut démontrée par la très célèbre et non moins contestée expérience de Stanley Milgram. Entre 1960 et 1963, ce psychologue américain mit en branle un projet de recherche visant à mesurer le niveau d'obéissance des individus. On demandait alors à des sujets d'appuyer sur un bouton qui attribuait des décharges électriques à une victime qu'ils entendaient, mais qu'ils ne voyaient pas. Les résultats rendirent compte du fait que les humains peuvent faire le mal dans la mesure où ils sont soumis à certains stimuli à l'intérieur d'un contexte particulier¹⁷². Or, si l'on accepte cette idée, il se pourrait que les meurtres que Max Aue commet en dehors de ses fonctions professionnelles soient le résultat d'une succession de crimes perpétrés par devoir. Dans cette perspective, la *captatio benevolentiae* ne serait qu'un leurre, une stratégie de séduction moyennant laquelle le personnage parviendrait à *capter*, à *capturer*, bref à prendre dans sa toile, ses lecteurs comme il le fait avec ses victimes dans les camps. Le narrateur de ce roman ne se déprendrait donc que partiellement du piège du stéréotype dans lequel il est enfermé. Depuis la nuit des temps, le bourreau est l'objet d'une représentation qui vise à le montrer « en position de dépotoir¹⁷³ », de déchet. Mais dans *Les bienveillantes*, cette image est à la fois remise en question et validée : tout dépend de l'endroit où les crimes ont lieu et du rapport que le personnage entretient avec ses victimes. Curieusement, le narrateur exprime de la sympathie à l'égard des sujets avec lesquels il n'a pas de relation privilégiée (dans les camps) tout en se montrant indifférent à la mort de sa mère, de son beau-père et

¹⁷² Cf. Stanley Milgram, *La soumission à l'autorité : un point de vue expérimental*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

¹⁷³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 177.

de son unique ami (en dehors des camps). Il s'établit donc une différence marquée dans le roman entre les crimes auxquels Max Aue assiste en tant que témoin dans les camps, ceux qu'il commet en tant qu'officier nazi dans le cadre de ses fonctions officielles de bourreau, et ceux qu'il commet dans le contexte privé. Autrement dit, le personnage principal du roman de Jonathan Littell se fait bourreau lorsqu'il est « libre » et dès qu'il est obligé de tuer, il ne jouit pas. En ce sens, un rapprochement peut être établi entre Max Aue et Meursault, le protagoniste de *L'étranger* de Camus, puisqu'ils adoptent tous deux des attitudes qui vont à l'encontre de la fonction du lieu dans lequel ils se trouvent. En liberté, Meursault s'enferme dans la chambre de son appartement du quartier populaire de Belcourt (Alger) plutôt que de profiter du soleil et de la mer; en prison, il a des pensées d'homme libre, il songe à des choses « belles », à Marie et à toutes les femmes qu'il a connues. Libre, Max Aue commet cinq assassinats; sous la contrainte des dirigeants des camps, il cherche des moyens pour éviter de donner la mort.

Enfin, dans l'entreprise de se raconter, de se mettre à nu, comme le fait le narrateur du roman de Littell, « la culpabilité et la honte s'effacent au profit d'une écriture paradoxale qui, à la limite, vise à innocenter le sujet par une fonction cathartique de la décharge du moi¹⁷⁴ ». C'est à se demander si la *captatio benevolentiae* ne serait pas, pour l'écrivain-témoin, une manière perverse et détournée de retrouver l'anonymat dans lequel il avait vécu jusque-là. L'« exhibitionnisme » voilé sous-jacent à l'écriture des mémoires du personnage tisserait ainsi un impossible projet : écrire pour réparer la perte.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 171.

Le rôle du conflit dans la représentation de la prison et du camp de concentration

La représentation du huis clos se dégageant des quatre romans analysés dans ce chapitre – *L'étranger* d'Albert Camus, *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig, *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb et *Les bienveillantes* de Jonathan Littell – obéit aux principes philosophiques et sociologiques selon lesquels la prison est alimentée par une logique disciplinaire¹⁷⁵, tandis que le camp de concentration vise plutôt la destruction totale du sujet en l'ayant, au préalable, liquidé accessoirement¹⁷⁶. Tout en respectant les conditions de possibilité de la prison et du camp de concentration, la représentation de ces espaces clos passe dans ces romans contemporains par différentes stratégies discursives qui s'organisent autour de la notion de conflit. En effet, la représentation du huis clos – que ce soit la prison ou le camp de concentration – est ici appuyée par une dynamique conflictuelle. Qu'il conduise à l'enfermement du personnage (Puig), qu'il se développe à l'intérieur même du huis clos (Nothomb, Littell), ou qu'il se révèle, comme chez Camus, dans ces deux perspectives à la fois, le conflit est l'enjeu autour duquel s'organise la représentation du huis clos dans les différentes paroles fictionnelles prises en charge dans ce corpus. Dans *L'étranger*, Meursault est d'abord arrêté et emprisonné pour le meurtre d'un Arabe sur lequel il a tiré cinq fois. Puis, dans les heures qui précèdent sa condamnation à mort, il s'en prend physiquement à l'aumônier venu le confesser. Meursault représente ainsi le sujet en situation de conflit qui, tout comme Sisyphe, essaie, en vain, de se débarrasser du sentiment de culpabilité qui l'accable. C'est pourquoi ce roman suggère avant tout une lecture philosophique. Quant au roman d'Amélie Nothomb, il se veut une représentation de la télé réalité sous-tendue par une logique allégorique où la

¹⁷⁵ Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit.

¹⁷⁶ Cf. Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, op. cit.

consommation dans ses outrances finit par étouffer, voire éliminer, le sujet lui-même. Dans *Acide sulfurique*, le plateau de tournage d'une émission de télé réalité est transformé en un camp de concentration où le pouvoir du maître est donné au téléspectateur; la télécommande devient l'arme à partir de laquelle il peut, s'il le désire, tuer autrui. Contrairement aux *Bienveillantes*, le contexte conflictuel représenté dans l'œuvre de Nothomb n'est pas celui de l'Allemagne nazie ni même celui d'une guerre. En effet, ce roman inscrit le conflit dans le cadre d'un Paris contemporain où les prisonniers ont la possibilité de s'adresser à leurs bourreaux, afin de leur témoigner, en temps réel, leurs peurs, leurs angoisses, leurs frustrations et leur haine. Il s'agit donc d'un roman dont le conflit résulte d'une lutte entre le réel et le virtuel. Chez Manuel Puig, le conflit repose, par ailleurs, sur la représentation du guérillero (incarné par Valentín), figure emblématique d'un contexte de violence ayant conduit l'Amérique latine en général, et l'Argentine en particulier, à des périodes de répressions militaires aboutissant à la fin des années soixante-dix à la disparition de milliers de personnes¹⁷⁷. Cette situation de conflits politiques et de crises permanentes que connut le pays à cette époque sert de toile de fond au récit de l'écrivain argentin; l'état de crispation dans lequel se trouvait alors l'Argentine explique pourquoi Molina et Valentín sont emprisonnés. Bien que les contextes sociopolitiques diffèrent, il y a dans *Le baiser de la femme-araignée* comme dans *Les bienveillantes* un arrière-plan historique qui intervient de façon importante dans la représentation du huis clos qui s'en dégage. La figure de Molina (homosexuel, inculpé pour corruption de mineurs) incarne la violence faite à des groupes minoritaires et représente la vulnérabilité de l'être humain lorsqu'il ne se conforme pas à la *norme* tandis que, chez Littell, la figure du bourreau – à qui la parole est donnée – cherche à se dédouaner de sa responsabilité sociale

¹⁷⁷ Plus de trente mille « disparus », je le rappelle.

dans le contexte d'une Europe déchirée par l'idéologie nazie. À bien des égards, il y a dans l'œuvre de Jonathan Littell un rapport à l'historiographie que l'on ne retrouve pas dans les trois autres romans étudiés dans ce chapitre. En dépit de quelques erreurs d'interprétation historique que certains ont reprochées à l'écrivain¹⁷⁸, le roman de Littell est la seule œuvre étudiée dans ce chapitre qui illustre le conflit dans sa forme la plus radicale : la guerre. Dans l'œuvre de Camus de même que dans celle de Nothomb, le conflit est de l'ordre de l'altercation tandis que dans le roman de Puig, il apparaît sous la forme de la guérilla. En effet, Meursault échange en prison des propos vifs et d'une certaine brutalité avec l'aumônier venu lui rendre une dernière visite avant son exécution; Pannonique accuse avec ferveur et passion les téléspectateurs de l'émission de télé réalité dans laquelle elle prend place d'être les principaux responsables de toutes ces morts qui chaque semaine se profilent au petit écran. Par ailleurs, dans *Le baiser de la femme-araignée*, l'emprisonnement de Molina et de Valentín est inhérent aux tensions politiques qui assaillirent l'Argentine des années soixante-dix. Le conflit n'existe donc pas, comme chez Camus et Nothomb, entre les personnages, mais il sert de toile de fond à l'intrigue principale. En somme, le huis clos, qu'il soit représenté dans une perspective philosophique (Camus), allégorique (Nothomb) ou encore historico-politique (Puig et Littell), conduit dans tous les cas à l'échec de l'altérité. Les diverses stratégies de représentation auxquelles font appel les romans étudiés dans ce chapitre ont toutes, en définitive, le rejet de l'Autre comme pierre angulaire. Tout compte fait, la prison et le camp de concentration représentés dans les différentes œuvres fictionnelles du corpus constituent des lieux du conflit. Or, qu'en est-il de la représentation du huis clos dans le contexte de ces écritures que je mets, faute de mieux, sous l'étiquette

¹⁷⁸ Cf. Édouard Husson et Michel Terestchenko, *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007.

de « paroles carcérales » et de « paroles concentrationnaires »? Comment établir une distinction entre la représentation du huis clos dans la fiction et celle qui émerge des paroles testimoniales? Quelles sont les conditions d'émergence de ces récits testimoniaux qui représentent un type particulier de huis clos? Quels rapports peut-on établir entre ces récits dont les auteurs ont fait l'expérience de l'enfermement qu'ils représentent et les fictions nourries par l'imaginaire?

CHAPITRE IV

La parole concentrationnaire : Elie Wiesel, Jorge Semprún et Martin Gray

*Les camps de concentration ne doivent pas
s'effacer de la conscience des hommes;
l'oubli serait un crime et aussi une erreur;
c'est toute une éthique, toute une
civilisation – les nôtres – qui sont en jeu.*

Olga WORMSER et Henri MICHEL, *Tragédie de la déportation, 1940-1945.*
Témoignages de survivants des camps de concentration allemands

*[...] l'homme puni pour une raison qu'il
imagine injuste, ne peut accepter de se taire.
Le silence serait un accord donné à la peine.*
Georges BATAILLE, *L'érotisme*

L'univers concentrationnaire : ses conditions de possibilité

Le concept d'écriture concentrationnaire s'inscrit dans un contexte topographique dont il importe de dégager les spécificités. La notion de concentration¹ se rattache avant tout à une logique associée au lieu en tant qu'espace punitif. Créé à partir du préfixe latin *cum* qui veut dire « avec », le mot « concentration » vient de « concentrer » qui signifie « faire converger vers un même point² ». En ce sens, il serait pertinent de relier cette problématique à celle travaillée par Jeremy Bentham. Contrairement au camp de concentration qui repose sur le principe de la force centripète dans la mesure où il cherche à

¹ De celle-ci dérive l'adjectif « concentrationnaire » instauré par David Rousset – militant trotskiste déporté à Buchenwald et à Neuengamme – dans son célèbre témoignage *L'univers concentrationnaire* (1946).

² Paul Robert, *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004, vol. 1, p. 674.

réunir les prisonniers en un point central, le « panoptisme³ », développé par Bentham, fonctionne selon le principe de la force centrifuge : il repousse les détenus le plus loin possible du centre où se trouve le gardien tout en les éloignant les uns des autres afin d'éviter tout échange de se produire. La logique sous-jacente au phénomène concentrationnaire s'oppose donc à celle du panoptisme puisqu'elle est sous-tendue par une *centralité*. Or, le camp de concentration, c'est le lieu dans lequel se fixe un point unique et central vers lequel tout doit converger.

De cette considération étymologique et historique se dégage une typologie des lieux qui ne saurait se limiter qu'aux camps de concentration nazis. L'espace concentrationnaire « réunit en un centre⁴ » des sujets n'ayant souvent rien ou peu en commun. Ainsi, l'expression « camp de concentration » s'ouvre sur des perspectives excédant l'image stigmatisée dans la pensée collective par la doctrine antisémite. L'œuvre de Reinaldo Arenas dont il sera question dans le chapitre suivant fait notamment référence aux homosexuels emprisonnés dans des camps de travail sous le régime de Fidel Castro à Cuba dans les années 1970. D'ailleurs, moins d'un siècle auparavant, c'est sur cette île – comme il a déjà été souligné – que les tout premiers camps de concentration ont été créés par les Espagnols pour détruire ceux qui luttèrent pour l'indépendance de Cuba. Les paroles littéraires étudiées dans ce chapitre (*La nuit* d'Elie Wiesel, *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprún et *Au nom de tous les miens* de Martin Gray) représentent néanmoins des camps de concentration se rapportant à un même conflit politique : la Shoah. Il s'agira donc d'établir le partage entre les différents types d'enfermement collectif (camp de concentration, camp d'extermination) imposés par un même régime politique (nazisme)

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴ Paul Robert, *op. cit.*

afin de montrer en quoi le phénomène *concentrationnaire* ne relève pas tant d'une logique belliciste qu'hégémonique. C'est dire que le concentrationnaire n'est pas forcément lié à la guerre ni à la dictature, mais à l'exercice du pouvoir. C'est, du reste, ce qui se produit⁵ lorsqu'un État « concentre » des individus d'origines et de langues différentes dans l'optique de les surveiller.

La métaphore de la Tour de Babel illustre ici à merveille la diversité ethnique et langagière à l'intérieur des camps de concentration comme celui d'Auschwitz-Birkenau où des Juifs, des Polonais, des Tziganes, des Tchèques, des Français, des Yougoslaves, des Russes, des Biélorusses, des Ukrainiens et des Allemands ont été emprisonnés⁶. C'est cette œcuménicité qu'évoque notamment le protagoniste de *La nuit*, Eliezer Wiesel : « Je travaillais souvent au dépôt près d'une jeune française. Nous ne nous parlions pas : elle ne connaissait pas l'allemand et je ne comprenais pas le français⁷. » Aussi était-il courant dans les camps de concentration polonais qu'une équipe de travail formée de prisonniers d'une même nationalité ait comme chef un prisonnier d'une nationalité différente; une entreprise n'ayant d'autre but que d'éviter qu'une solidarité se développe entre les prisonniers, mais aussi, entre les prisonniers et les autorités du camp⁸. Cette Babel, en tant que prison où les langues deviennent un peu comme des mugissements, des prisons du sens à l'intérieur même de la prison, ne vient que renforcer l'effet d'enfermement inhérent au camp comme en témoigne le narrateur de *Si c'est un homme* de Primo Levi :

⁵ Cf. analyses consacrées aux fictions de Nothomb et de Littell dans le chapitre précédent.

⁶ Teresa et Henryk Świeboczek précisent que les Juifs ont été les plus touchés par le régime nazi. Selon ces auteurs, plus d'un million cent mille Juifs auraient été exterminés à Auschwitz. Cent cinquante mille Polonais, vingt-trois mille Tziganes, quinze mille Soviétiques et vingt-cinq mille Tchèques, Français, Yougoslaves, Biélorusses, Ukrainiens, Allemands et autres ethnies confondues auraient subi le même sort. (*Auschwitz : résidence de la mort*, Kraków – Oświęcim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, 2003, p. 6).

⁷ Elie Wiesel, *La nuit*, Paris, Éd. de Minuit, 1958, p. 85. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *N*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Datner Szymon et al., *Le génocide nazi – 1939-1945*, Warszawa, Wydawn Zachodnie, 1962, p. 196.

Le mélange des langues est un élément fondamental du mode de vie d'ici; on évolue dans une sorte de Babel permanente où tout le monde hurle des ordres et des menaces dans des langues parfaitement inconnues, et tant pis pour ceux qui ne saisissent pas au vol. Ici, personne n'a le temps, personne n'a la patience, personne ne vous écoute; nous, les derniers arrivés, nous nous regroupons instinctivement dans les coins, en troupeau, pour nous sentir les épaules matériellement protégées⁹.

Auschwitz est une terre babélique où pratiquement personne ne se comprend. Le seul langage « à pouvoir être vraiment compris par tous dans cette Babel perpétuelle¹⁰ », souligne Levi dans son dernier ouvrage, est celui de la violence. Or, curieusement, cette stratégie de *désordre* ne fait qu'augmenter le coefficient de *contrôle* sur les prisonniers; un précepte que les nazis avaient fort bien compris :

Enfermez des milliers d'individus entre des barbelés, sans distinction d'âge, de condition sociale, d'origine, de langue, de culture et de mœurs, et soumettez-les à un mode de vie uniforme, contrôlable, identique pour tous et inférieur à tous les besoins : vous aurez là ce qu'il peut y avoir de plus rigoureux comme champ d'expérimentation, pour déterminer ce qu'il y a d'inné et ce qu'il y a d'acquis dans le comportement de l'homme confronté à la lutte pour la vie¹¹.

Le camp de concentration est, d'un point de vue métaphorique, ce que la société peut développer de plus puissant. Il s'agit d'un haut lieu d'intensités sémantiques et sémiotiques qui se donne à lire comme l'expression d'un intégrisme politique visant la « *poubellisation* de l'Autre¹² ». Il devient ainsi le laboratoire pour des expériences médicales et sociales orientées vers l'avilissement et la destruction d'autrui. Ce processus d'anamorphose vise à faire de l'Autre un lieu de décharge. À l'intérieur comme à l'extérieur des paramètres du camp, les sujets sont dépouillés de toute forme de repère identitaire. D'où l'effet pervers du lieu concentrationnaire. C'est alors qu'ils s'engagent dans une agonistique de

⁹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 53.

¹⁰ *Id.*, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 133-134.

¹² Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Document », 2004, p. 26.

reconnaissance moyennant laquelle certains parviendront à survivre aux sévices infligés par les tortionnaires.

Le camp de concentration se reconstitue aussi une identité nationale par la négative, car il élimine le trop-plein d'*impuretés* qui sont perçues comme des éléments de brouillage identitaire. Il s'apparente à un lieu de recyclage, à un dépotoir dans lequel l'« impur » est éliminé. En ce sens, le prisonnier est placé en « position de dépotoir¹³ », où la seule marge de liberté dont il dispose se loge dans l'écriture. Tout en se réclamant d'une *centralité*, la parole *concentrationnaire* émerge d'un lieu d'exclusion paradigmatique. Comme les décharges publiques établies en périphérie des centres urbains, les camps de concentration ne se trouvent pas dans les centres-villes. La préférence est donnée aux régions boisées ou marécageuses situées à proximité des villes, permettant au SS de jouir des avantages des centres urbains tout en empêchant les détenus d'établir tout contact avec l'extérieur¹⁴. Comme le font remarquer Teresa et Henryk Świeboki, les casernes d'Auschwitz « se trouvaient en dehors de l'agglomération de la ville [Oświęcim-Brzeinka] et on pouvait facilement les isoler du monde extérieur [...] »¹⁵. Il en était de même pour Treblinka, qui se trouvait à environ quatre kilomètres du village, dans une zone peu peuplée et très boisée. L'espace concentrationnaire, en tant que lieu de décharge, est ainsi sous l'emprise du pouvoir étatique qui tend à le gommer, à le rendre invisible, en tout cas irréprésentable. En définitive, on ignore où aboutit le résidu, celui que l'on évacue; c'est le ni-vu-ni-connu du système, la face cachée de la société.

¹³ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴ Eugen Kogon, *L'État SS : le système des camps de concentration allemands*, Paris, Éd. de la jeune Parque, 1993 [1947], p. 47.

¹⁵ Teresa et Henryk Świeboki, *op. cit.*, p. 8.

Que ce soit dans un contexte belliciste (comme celui qu'a connu l'Europe au milieu du XX^e siècle) ou totalitaire (comme ce fut le cas à Cuba sous le pouvoir de Castro et en Russie sous le régime de Staline), le camp de concentration incarne un lieu de précarité physique, juridique et économique; là où les droits humains de même que les valeurs de paix et de liberté volent en éclats. Le sujet est soumis à des politiques de spoliation et d'exclusion le soumettant à toutes sortes d'arbitraires. C'est en quoi le lieu concentrationnaire repose sur une agonistique. Issu du grec *agôn* qui veut dire lutte, le mot « agonie », d'où dérive « agonistique », réfère à la notion de conflit dont la guerre est l'expression la plus radicale.

Le conflit constitue une sorte d'utopie négative face à l'altérité; il porte en lui le projet de détruire, et même d'anéantir autrui en faisant en sorte que cela passe inaperçu. La mise à mort qu'implique la dégénérescence du conflit vers la démesure génocidaire est soumise à un contrôle orienté vers une forme de cécité sociale, voire de déni, ne visant rien de moins que l'anéantissement de l'altérité. D'où découle, d'ailleurs, le terme hébreu « Shoah ». Comme l'affirme Jean Hatzfeld, « un génocide n'est pas une guerre particulièrement meurtrière et cruelle. C'est un projet d'extermination totale¹⁶. » C'est dire que le génocide vise à éliminer *tous* les sujets qui ne répondent pas à ses critères d'existence¹⁷. En dehors de ce contexte, les injustices, les souffrances, les massacres, les crimes – et par conséquent les cris – échappent à la conscience sociale censée, selon l'ordre moral, les dénoncer; outre les prisonniers, nul n'est censé en connaître l'existence. Tout se passe dans un huis clos inaccessible. Cela fut d'autant plus vrai durant la Deuxième Guerre

¹⁶ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000, p. 8.

¹⁷ Pour une généalogie de la définition du concept de génocide (1946-1985) se référer à l'ouvrage de Frank Chalk et Kurt Jonassohn, *The History and Sociology of Genocide : Analyses and Case Studies* (New Haven & London, Yale University Press, 1990, p. 12-32).

mondiale. On ne prenait connaissance de l'existence du conflit engendré par les nazis que lorsqu'on était déporté dans un camp de concentration où les possibilités d'en sortir vivant étaient pratiquement nulles.

Le récit d'Elie Wiesel, *La nuit*, témoigne justement de l'incrédulité dont faisait preuve la communauté juive sous le régime hitlérien : « Les Allemands étaient déjà dans la ville, les fascistes étaient déjà au pouvoir, le verdict était déjà prononcé et les Juifs de Sighet souriaient encore. » (*N*, 21) Lorsque les nazis arrêtaient et déportèrent les Juifs dans les camps, ces derniers ignoraient non seulement ce qui allait leur arriver, mais les raisons même de leur déportation¹⁸. Aussi surprenant que cela paraisse, en 1944, soit moins d'une année avant la défaite des Allemands, le nom même de la ville dans laquelle on déporta les Juifs leur était encore inconnu comme en témoigne le narrateur du récit de Wiesel :

[...] on arriva dans une gare. Ceux qui se tenaient près des fenêtres nous donnèrent le nom de la station :

– Auschwitz.

Personne n'avait jamais entendu ce nom-là¹⁹. (*N*, 47)

Comment ne pas interroger aussi la thèse du complot dans un contexte où tous savaient ce qui se passait sauf les Juifs, les principaux intéressés? Advenant que ce peuple ait su ce qui se tramait contre lui, les familles auraient probablement tenté d'obtenir des papiers en règle afin d'émigrer *avant* de subir l'épreuve du camp. C'est ce manque de méfiance et de prévoyance que le protagoniste du récit de Wiesel reproche d'ailleurs à son père. Son refus

¹⁸ « Nous ignorions tout alors des méthodes d'extermination nazies. Et qui aurait pu les imaginer! » (« Préface », *N*, 6). C'est l'auteur qui souligne.

¹⁹ L'ignorance dans laquelle les Juifs ont été gardés étonne d'ailleurs grandement l'un des détenus du camp d'Auschwitz, celui ayant conseillé au narrateur et à son père de feindre leur âge véritable s'ils voulaient espérer survivre à la première sélection. Suivant ces conseils, le narrateur prétendit avoir dix-huit ans alors qu'il en avait quinze et son père affirma avoir quarante ans tandis qu'il en faisait dix de plus : « Ne saviez-vous donc pas ce qui se préparait, ici, à Auschwitz? Vous ignoriez cela? En 1944? » « Oui [rétorqua le narrateur], nous l'ignorions. Personne ne nous l'avait dit. Il n'en croyait pas ses oreilles. Son ton se fit de plus en plus brutal : – Vous voyez, là-bas, la cheminée? La voyez-vous? Les flammes, les voyez-vous? [...] Là-bas, c'est là-bas qu'on vous conduira. C'est là-bas, votre tombe. [...] On va vous brûler! Vous calciner! Vous réduire en cendres! » (*N*, 53).

d'écouter les mises en garde de Moché-le-Bedeau lui suggérant d'entreprendre des démarches pour fuir la Roumanie pendant qu'il en était encore temps²⁰ l'aura conduit tout droit vers Auschwitz, « capitale concentrationnaire²¹ », pour emprunter l'expression de Primo Levi. Comme le soutient Vincent Engel, « jusqu'au bout, le père d'Eliezer croira au miracle²² ». En effet, le père maintient sa famille et ses concitoyens dans l'ignorance afin de les épargner. Une fois dans le ghetto, il raconte des histoires afin d'empêcher la peur de s'emparer des membres de sa communauté. Et même lorsqu'on l'oblige à porter l'étoile jaune²³, il continue à refuser de voir le danger et témoigne d'un optimisme aveugle en répliquant : « – Eh bien, quoi? On n'en meurt pas... » (N, 23) Avec le recul, le fils se dira en lui-même : « (Pauvre père! De quoi es-tu donc mort?) » (N, 23) Ce que le père croyait n'être qu'un banal écusson sur sa chemise s'est avéré la cause de sa propre mort, de celle de son épouse et de ses filles, de même que celle de toute une génération de Juifs qui doutèrent de la volonté d'Hitler de les exterminer (N, 19).

L'existence des fours crématoires d'Auschwitz, véritable « machinerie du meurtre de masse²⁴ », fut longtemps gardée secrète. De nombreux Européens ont ainsi vécu la guerre, mais sans véritablement se rendre compte des atrocités infligées et des millions de vies anéanties. C'est comme s'ils avaient été des témoins à la fois sourds et aveugles de l'événement le plus sanglant de l'histoire de l'humanité, celui du génocide hitlérien qui

²⁰ Rescapé de l'un des premiers convois de Juifs déportés dans les camps et revenus dans le village, Moché-le-Bedeau désire mettre en garde les siens : « – Juifs, écoutez-moi. C'est tout ce que je vous demande. Pas d'argent, pas de pitié. Mais que vous m'écoutez, criait-il. [...] J'ai voulu revenir à Sighet pour vous raconter ma mort. Pour que vous puissiez vous préparer pendant qu'il est encore temps. Vivre? Je ne tiens plus à la vie. Je suis seul. Mais j'ai voulu revenir, et vous en avertir » (N, 17-18).

²¹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 132.

²² Vincent Engel, *Au nom du père, de Dieu et d'Auschwitz : regards littéraires sur des questions contemporaines au travers de l'œuvre d'Elie Wiesel*, New York, Peter Lang, 1997, p. 87.

²³ Le port de l'étoile jaune est instauré par un décret promulgué par le chef de l'Office central de la sécurité du Reich, Reinhard Heydrich, le 1^{er} septembre 1941. Cette mesure s'applique alors à tous les Juifs âgés de plus de six ans.

²⁴ Cf. Jean-Claude Pressac, *Les crématoires d'Auschwitz : la machinerie du meurtre de masse*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1993.

engendra entre trente-cinq et soixante millions de morts²⁵. Au milieu du XX^e siècle, les moyens de communication n'étaient certes pas aussi perfectionnés qu'aujourd'hui. Les nouvelles technologies de l'information (NTI) sont désormais aux premières loges pour reconfigurer notre saisie des événements comme en témoignent la capture sur image de l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center (11 septembre 2001) ou celle, en direct, des frappes aériennes engagées contre Bagdad dans la Guerre du Golf (du 17 janvier au 3 mars 1991). Cependant, il y a encore des événements qui échappent au regard médusé des internautes et des téléspectateurs avides de sensationnalisme. Les crimes de guerre en sont la preuve.

En s'enfermant dans le mutisme, les Allemands qui savaient ce qui se passait dans les camps – ou qui du moins s'en doutaient fort bien – se sont fait complices du génocide. Le camp de concentration peut, en ce sens, être considéré comme une politique d'altérité mise en place par un gouvernement représentant la nation allemande. À ce titre, la métaphore du tain du miroir illustrerait la logique identitaire moyennant laquelle le sujet allemand se voit et se reconnaît en tant qu'Allemand²⁶. Dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale, le camp de concentration joue vis-vis du sujet allemand le même rôle que le tain d'un miroir dans la mesure où il incarne la partie opaque permettant au sujet qui s'y mire de réfléchir sa propre image. En effet, le régime hitlérien s'est appliqué à légitimer une politique de rejet visant à chasser l'Autre de la surface du globe. Il s'agissait d'une entreprise d'exclusion radicale « où la forclusion de l'Autre est devenue le paradigme

²⁵ Les statistiques concernant les pertes de vies humaines varient beaucoup en fonction de l'étendue du massacre (des dizaines de camps de concentration et d'extermination ont été érigés aux quatre coins de l'Europe) et de l'absence de registres officiels tenus dans tous les camps. Paul Robert, *op. cit.* p. 983.

²⁶ Daniel Castillo Durante, « L'ethnicité argentine ou le tain d'une identité d'emprunt : de l'Argentine de Sarmiento à l'*Argent-Inn* de Sabato », *Ernesto Sabato : la littérature et les abattoirs de la modernité*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1995, p. 99-109.

même de l'identité *négative*²⁷ » allemande; le sujet aryen ne pouvant que reconnaître sa germanité dans le regard de l'esclave juif. Autrement dit, devenir allemand consistait alors à ne pas être juif. Cette définition *par la négative* explique en partie le mépris longtemps cultivé par les membres du Parti national-socialiste allemand à l'égard du peuple juif exposé et soumis à l'« opacité d'une entreprise déformante²⁸ ». Avant de subir l'expérience des camps, les Juifs ont été enfermés dans une image préfabriquée que la parole concentrationnaire s'efforce de remettre en question.

De la « littérature lazaréenne » à « la littérature concentrationnaire »

L'expérience des camps de concentration, en tant qu'événement limite, a donné lieu à une parole capable d'opérer la transformation du huis clos en images. En dépit d'une grande quantité d'analyses et de réflexions publiées sur la question, très peu d'ouvrages proposent une définition détaillée de l'ensemble des récits rédigés par les témoins des camps de concentration représentant l'univers concentrationnaire, dont Jean Cayrol est, à bien des égards, le précurseur. En effet, dès 1949, le survivant de Mauthausen envisage de manière théorique un changement dans l'art lié à l'événement des camps. Dans un texte relativement bref intitulé « D'un romanesque concentrationnaire²⁹ », il décrit l'idée qu'il se fait de la littérature depuis la Deuxième Guerre mondiale. L'année suivante, ce texte est repris sous le titre « Pour un romanesque concentrationnaire », dans la seconde partie de

²⁷ *Ibid.*, p. 106. C'est l'auteur qui souligne.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jean Cayrol, « D'un romanesque concentrationnaire », *Esprit*, n° 159, septembre 1949, p. 340-357.

*Lazare parmi nous*³⁰, que Barthes considère comme l'« œuvre qui opère la première jonction entre l'expérience des camps et la réflexion littéraire³¹ ». Pour qualifier cette littérature post-belliciste, Cayrol crée un néologisme et parle d'art « lazaréen³² », puis de littérature « lazaréenne »; une référence implicite au personnage de Lazare, le premier à être ressuscité par Jésus d'après l'Évangile de saint Jean. Lazare devient dans le texte un nom commun qui sert à désigner d'abord l'homme, puis la littérature depuis les camps de concentration nazis. En fait, pour Cayrol, une œuvre « lazaréenne » est une œuvre qui, comme Lazare, ressuscite. Ainsi, elle « ne peut que porter témoignage de cette agonie débordante, et toute l'Europe l'a connu dans ses exodes, dans ses ghettos, dans ses caves, dans ses famines³³. » S'ajoute à cela le fait que « [l]'œuvre lazaréenne [...] sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura pu supporter. Ce n'est pas une solitude dans laquelle il y a une porte de sortie, une issue³⁴ ». Ce que Cayrol désigne par « littérature lazaréenne » est le résultat d'une écriture testimoniale sous-tendue par la mort et la solitude. À partir de Cayrol, les critiques ont recours à de nombreuses périphrases pour désigner la littérature issue de l'expérience concentrationnaire. Cynthia Haft (1973) parle de la « littérature de la déportation³⁵ », qu'elle associe principalement au sort réservé aux populations juives durant l'occupation allemande et qu'elle utilise comme synonyme de « littérature des camps de concentration³⁶ ». Lawrence L. Langer (1975) utilise

³⁰ *Id.*, *Lazare parmi nous*, Paris, Neuchâtel, Seuil/Baconnière, 1950, p. 69-106. Bien des années plus tard, ce même texte sera, encore une fois, publié, mais sous le titre « De la mort à la vie » dans *Nuit et brouillard* (Paris, Fayard, 1997, p. 45-114.).

³¹ Roland Barthes, « La rature », *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 218.

³² La réflexion de Cayrol se présente à la fois sur « l'art » en général et sur « la littérature » en particulier. En fait, le terme « littérature » revient à plusieurs reprises dans le texte et il est souvent associé au mot « art ».

³³ Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 83.

³⁴ *Ibid.*, p. 84.

³⁵ Cynthia Haft, *The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature*, Paris, Mouton, 1973.

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

l'expression « littérature de l'atrocité³⁷ » qui ne parvient pas à éviter le piège de la subjectivité qui renvoie davantage aux tortures réalisées dans les camps nazis plutôt qu'au lieu d'où émerge une parole complexe. La notion est évoquée d'une façon très succincte dans une perspective métaphorique :

[...] the literature of atrocity introduces ancestral voices which echo through time despite the survivor's desire for silence, and the result is a temporal dissonance which no modern harmonics – neither reader's nor character's – can resolve into a satisfactory pattern of sound³⁸.

Il est aussi intéressant de souligner que, presque deux décennies plus tard, ce même appellatif sera repris par Chengfu Liu³⁹. Cette dernière compare plusieurs témoignages d'auteurs français ayant fait l'expérience du camp de concentration, ce qui lui permet de montrer qu'ils sont tous, de façon générale, structurés en fonction d'un même modèle : arrestation, voyage, rites d'entrée dans le camp et vie dans le camp (appel, faim, soif). Cependant, l'auteur ne propose pas de définition de l'expression « littérature de l'atrocité », qu'elle emploie pourtant dans le titre de sa thèse. Puis, en 1980, Maurice Blanchot publie *L'écriture du désastre*⁴⁰, dont le titre est également porteur d'une connotation péjorative. Il réfère d'emblée à la misère et à l'horreur, bref au massacre perpétré par les dirigeants du Troisième Reich. L'année suivante paraît un article de Bernard Brugière où l'expression « littérature apocalyptique⁴¹ » (dont Cayrol fait également usage, mais de façon très

³⁷ Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1975.

³⁸ *Ibid.*, p. 252. C'est moi qui traduis : « [...] la littérature de l'atrocité présente des voix qui font écho à travers le temps en dépit du désir des survivants de garder le silence; il en résulte une dissonance temporelle qu'aucune harmonie moderne – ni celle du lecteur ni celle du personnage – n'arrive à résoudre. »

³⁹ Chengfu Liu, « Camps de concentration nazis au miroir de la littérature de l'atrocité », thèse de doctorat, Université de Lille III, 1994.

⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

⁴¹ Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans Robert Ellrod et Bernard Brugière (dir.), *Âge d'or et apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 125.

succincte⁴²) est employée pour désigner les textes écrits par les survivants de la Shoah, ce qui me paraît un peu trop généralisant, car il n'y a pas que la parole des témoins des camps de concentration qui peut être qualifiée d'« apocalyptique ». Dans le sens étymologique du terme, le qualificatif serait aussi attribuable à certains écrits fictionnels, comme ceux de Sade et de Bataille, dans la mesure où ils « révèlent » la connaissance à partir de l'excès. En 1990, Michael Pollak a recours au syntagme « littérature des survivants des camps⁴³ ». Or, avec lui, on tend vers une certaine objectivation du concept. On met progressivement de côté l'aspect moral et on met l'accent sur l'écriture du sujet en chair et en os ayant survécu à l'expérience concentrationnaire. Quant à Charlotte Wardi (1986), elle privilégie, sans vraiment la développer, l'expression « littérature du génocide⁴⁴ », qui fait essentiellement référence aux meurtres de masse comme si les écrivains-témoins avaient tous mis en valeur cet aspect, ce qui n'est pas nécessairement le cas comme on le verra dans les analyses des œuvres du corpus.

Parmi cette diversité de formules, celle de « littérature concentrationnaire » place ainsi le *topos* au centre du concept. En 1965, Claude Prévost soutient : « Ce terme (« littérature concentrationnaire ») est impropre et ne rend pas compte de la richesse des œuvres en question. C'est seulement par commodité que je l'emploierai⁴⁵. » Prévost fait appel à une expression qu'il considère problématique, mais sans se donner la peine de la

⁴² Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ Michael Pollak, *L'expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 1990, p. 222.

⁴⁴ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

⁴⁵ Claude Prévost, « La tragédie c'est la politique : notes sur les camps nazis dans la prose française », dans *La Nouvelle critique*, n° 167, juin 1965, p. 14.

développer outre mesure. Dix ans plus tard, en 1975, Henri Pouzol privilégie l'expression « poésie concentrationnaire⁴⁶ ». Celle-ci désigne

[...] les poèmes écrits dans les camps nazis ou inspirés par eux, parce qu'elle seule nous permet de pénétrer, au-delà des apparences démentielles, au-delà du décor innommable, au-delà du mur de l'*indicible*, dans le domaine de l'*inimaginable* pour y découvrir ce que fut l'homme sous la lamentable défroque rayée du concentrationnaire⁴⁷.

D'après Pouzol, les deux thèmes principaux de cette poésie sont : la *fraternité* et l'*espérance*⁴⁸. Il s'agit de l'une des définitions les plus détaillées du phénomène de l'écriture émergeant de l'expérience du camp de concentration. Jacques Rolland revient, en 1991, sur la question en tentant d'établir une distinction entre « littérature concentrationnaire » et « littérature génocidaire »⁴⁹. Selon lui, les écrits de ceux qui ont fait l'expérience des camps d'extermination entrent dans la catégorie des « récits génocidaires », se distinguant ainsi des « récits concentrationnaires ». En fait, la « littérature concentrationnaire » est déterminée par deux caractéristiques : une « unité de lieu⁵⁰ » et une « unité de ton⁵¹ ». Puis, en 1994, Sangbin Lee⁵² réactive l'expression « littérature concentrationnaire », mais sans la développer. Quoique sa thèse se donne comme objectif de répondre à la question « qu'est-ce que la littérature concentrationnaire? », elle se limite à exposer les différents points de vue existant sur la question sans les critiquer et sans suggérer une nouvelle définition du concept. Même le

⁴⁶ Henri Pouzol, *La poésie concentrationnaire. Visage de l'homme dans les camps hitlériens : 1940-1945*, Paris, Seghers, coll. « P.S. », 1975.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Jacques Rolland, « Matriochki : remarques sur la littérature des camps », *Études*, mai 1991, p. 661-662.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 664.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Sangbin Lee, « Écrire l'univers concentrationnaire : la littérature et les camps », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III, 1994.

titre de la thèse évite toute forme d'engagement. C'est Alain Parrau⁵³ qui, en 1995, élabore la première véritable définition du concept de « littérature concentrationnaire » :

[...] la « littérature concentrationnaire » peut rassembler l'ensemble des voix venues des camps, quel que soit le type d'écriture (poèmes, journaux, récits). « Littérature », ici, désigne un corpus de textes rédigés par des déportés sur leur expérience sans que la diversité ou l'hétérogénéité de ces expériences soit prise en compte. Mais des critères esthétiques, politiques ou moraux peuvent venir restreindre sérieusement ce corpus⁵⁴.

Un rapport étroit entre les camps et la littérature qui en émerge est alors établi dans une perspective générale. Puis, un peu plus loin, Parrau stipule que la « littérature concentrationnaire » constitue « l'ensemble des témoignages écrits dans la forme du *récit*, par les survivants des camps nazis et soviétiques⁵⁵ », introduisant ainsi une contradiction dans son propos. S'il soutient d'abord que la « littérature concentrationnaire » peut englober plusieurs genres (« poèmes, journaux, récits »), il déclare par la suite qu'elle ne se présente que dans « la forme du *récit* ». Cette dernière affirmation s'avère fort réductrice, car elle évacue la majorité des écrits issus des camps de concentration. Puis, comme si la confusion n'était pas suffisamment grande, Parrau ajoute que « la notion de "littérature concentrationnaire" peut renvoyer aussi à cette production de "romans" qui transforment l'expérience des camps en spectacle et en objet de marketing littéraire⁵⁶ ». Or, comme on l'a montré dans le chapitre précédent, tout roman représentant l'univers concentrationnaire ne peut pas systématiquement être qualifié de « concentrationnaire ».

Parrau revient également sur l'importance de ne pas confondre « littérature concentrationnaire » avec « littérature génocidaire » telle que la conçoit Jacques Rolland. Selon lui, cette distinction renvoie à une différence essentielle :

⁵³ Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Berlin, 1995.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

[...] l'expérience concentrationnaire ne recouvre pas celle du génocide des Juifs et des Tziganes. Celui-ci a eu lieu dans des « centres de mise à mort » (Sobibor, Belzec, Treblinka, Chelmno) qui ne sont en aucune façon des camps de concentration. L'exception notable étant Auschwitz, à la fois camp de concentration et camp d'extermination : c'est pourquoi les témoignages des déportés de cet ensemble que formaient les camps d'Auschwitz, Birkenau et Monowitz sont en même temps, à des degrés divers, des témoignages sur le génocide⁵⁷.

L'on est ici en droit de s'interroger sur la différence entre le camp de concentration et le camp d'extermination dans le contexte du conflit hitlérien, car les « centres de mise à mort » dont parle Parrau, comme Rolland, sont en fait des « camps de concentration et d'extermination ». La visée d'un camp de concentration tel que Buchenwald n'était pas du tout la même que celle d'un camp d'extermination comme Auschwitz (on y reviendra), mais ces deux huis clos étaient néanmoins animés par un projet commun : « concentrer » des individus d'origines diverses afin d'anéantir la différence pour créer une race « pure ».

La « littérature concentrationnaire » désigne donc l'ensemble des témoignages rédigés par les survivants des camps de concentration, tout en représentant leur expérience du huis clos. Or, tout écrit issu de l'expérience d'un camp de concentration ne peut pas être coiffé de cette définition de même qu'un texte de fiction représentant l'univers concentrationnaire (comme *Les bienveillantes* de Jonathan Littell et *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb) ne doit pas être considéré comme une « parole concentrationnaire ».

La parole concentrationnaire : testimoniale, collective et thanatographique

La parole concentrationnaire passe par un processus proche de l'anamnèse. Ne s'étant pas révélée *dans* les camps, mais plutôt *après*, elle constitue la réactivation d'une mémoire déchirée. Le besoin de *se* raconter a parfois été si ardent pour certains déportés

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

qu'ils ont entrepris d'écrire leurs mémoires sur les lieux tout en sachant qu'ils devraient s'en débarrasser (en les enfouissant dans le sol ou en les brûlant) pour survivre comme le fit Primo Levi durant son séjour à Auschwitz⁵⁸. C'est pourquoi la plupart des récits publiés ont été écrits dans les mois et dans les années qui ont suivi la « libération » de leur auteur. L'écriture concentrationnaire est donc la preuve que, même sorti du camp, le survivant y erre toute sa vie. Les déportés des camps de concentration sont prisonniers d'un espace mémoriel qui reproduit en abyme l'expérience concentrationnaire. Pour reprendre le titre d'un des ouvrages d'Alain Stanké, on dirait qu'ils ont « des barbelés dans [l]a mémoire⁵⁹ ». Chaque fois que le survivant se souvient, il est de retour au camp. La mémoire est en ce sens un huis clos qui hante le sujet. Alain Goldschläger situe le récit de témoignage « dans une sorte de *mi-lieu* narratologique et lexical qui souligne la distance existant entre l'écriture et l'expérience⁶⁰ ». En représentant – par l'écriture – ce qu'il a vécu dans les camps de concentration, le sujet cherche à invoquer et à convoquer tout à la fois ce qui relève d'une perte. Là réside le paradoxe qui sous-tend cette parole scripturale. En écrivant ce qu'il a vu *de ses propres yeux* et entendu *de ses propres oreilles*, le survivant désire se libérer d'un fardeau mémoriel tout en mettant autrui au fait de ce dont il a été témoin. C'est, par exemple, ce que le narrateur du récit d'Elie Wiesel met en valeur :

Non loin de nous, des flammes montaient d'une fosse, des flammes gigantesques. On y brûlait quelque chose. Un camion s'approcha du trou et y déversa sa charge :

⁵⁸ « Le besoin de raconter était en nous si pressant que ce livre [*Si c'est un homme*], j'avais commencé à l'écrire là-bas [à Auschwitz], dans ce laboratoire allemand, au milieu du gel, de la guerre et des regards indiscrets, et tout en sachant bien que je ne pourrais pas conserver ces notes griffonnées à la dérobée, qu'il me faudrait les jeter aussitôt car elles m'auraient coûté la vie si on les avait trouvées sur moi. Mais j'ai écrit ce livre dès que je suis revenu et en l'espace de quelques mois, tant j'étais travaillé par ces souvenirs. » Primo Levi, « Appendice », *Si c'est un homme*, op. cit., p. 275.

⁵⁹ Cf. Alain Stanké, *Des barbelés dans ma mémoire*, Paris, L'Archipel, 2004. Ce récit a d'abord été publié sous le titre : *J'aime encore mieux le jus de betterave ! : souvenirs d'un enfant de la guerre* (Montréal, Éd. de l'Homme, 1969).

⁶⁰ Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 19/20, 1996, p. 276.

c'était des petits enfants. Des bébés! Oui, *je l'avais vu, de mes yeux vu...* Des enfants dans les flammes⁶¹. (N, 55)

L'écrivain-témoin cherche ainsi à se faire le vecteur d'une expérience extrême, celle de la Shoah. Si « c'est arrivé, cela peut donc arriver de nouveau⁶² », tel est l'argument qui le pousse, de manière générale, à raconter son histoire plutôt qu'à se taire. C'est comme si, au fond, il s'était donné la mission de répandre la « mauvaise nouvelle » afin de s'assurer que jamais ne se reproduise pareil événement.

L'écriture concentrationnaire est aussi l'expression d'une voix plurielle qui parle au nom d'une collectivité ayant connu l'expérience de l'univers concentrationnaire. C'est la parole d'un *je* qui s'exprime au nom d'un *nous*. Alain Goldschläger postule, à cet effet, que « [l]e *je* du narrateur se perd dans le *nous* du porte-parole d'une expérience plus vaste, qui dépasse toute individualité et qui a réduit chacun au numéro qu'il porte inscrit sur l'avant-bras [...]»⁶³. » L'écrivain-témoin des camps prend la parole *au nom de tous les siens*⁶⁴, jamais uniquement pour lui-même. Il se fait l'interprète de tous ceux qui ont été déportés et qui n'ont pas survécu à l'épreuve pour la raconter ou qui n'ont pas su trouver les mots pour y parvenir. D'ailleurs, dans *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprún souligne le rôle joué par les survivants de la Shoah dans la conservation d'un souvenir commun : « au nom [...] de tous les silences, milliers de cris étouffés [...] les revenants doivent parler à la place des disparus parfois, les rescapés à la place des naufragés⁶⁵. » Le *nous* caractéristique des récits testimoniaux se réfère d'abord à ceux-là, mais comme le précise Anny Dayan Rosenman, il

⁶¹ C'est l'auteur qui souligne.

⁶² Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés : Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 196.

⁶³ Alain Goldschläger, loc. cit., p. 269. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴ Je précise au passage que cette prise de parole confère au récit de Martin Gray son titre, *Au nom de tous les miens* (Paris, Robert Laffont, 1971). Ce livre a également donné lieu à une adaptation cinématographique réalisée par Robert Enrico en 2007.

⁶⁵ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 182. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ÉV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ne s'y limite pas. En fait, « ce *nous* renvoie à une entité encore plus vaste, il nous concerne tous, *nous humains*⁶⁶ ». Quand Wiesel et Semprún ont recours au *nous*, ils désignent leurs anciens camarades, mais aussi, dans une perspective qui excède le cadre des victimes, l'ensemble des humains. Cette inclusion à grande échelle cherche à remettre en question l'entreprise réificatrice des camps par l'expression d'une solidarité humaine. C'est comme si la parole testimoniale se servait d'autrui à la manière d'un bouclier, séparant les sujets – sans jeu de mots – en deux camps : les humains et les non-humains. En ce sens, l'écriture concentrationnaire serait un véritable projet humanitaire.

L'aspect testimonial est inhérent à la parole concentrationnaire dans la mesure où le désir de témoigner établit le passage entre l'expérience et l'écriture. Témoigner veut dire ici rendre compte de ce qui s'est passé dans un lieu clos d'où il était presque impossible de s'évader, mais surtout se faire porte-parole de tous ceux qui n'ont pas survécu. Le devoir du témoin, précise Anny Dayan Rosenman, c'« est de dire l'absolu de la destruction physique et morale à laquelle il a assisté, une destruction à laquelle rien [ni personne] n'a échappé⁶⁷ », sauf lui-même. Il engage sa parole et son expérience comme garants d'une « vérité peu crédible » (*ÉV*, 166) qui, sans lui, serait demeurée sans voix. Le témoin se fait donc le messenger des défunts; il s'adresse aux vivants pour « honorer une dette vis-à-vis des morts⁶⁸ ». Il opère dans une agonistique de reconnaissance orientée vers autrui qui, ironiquement, n'est plus. En dénonçant les conditions de leur mort, il lutte contre l'indifférence et l'oubli. Il souhaite que les générations *d'après* sachent la *vérité*; qu'il fait partie d'une minorité d'hommes et de femmes qui ont survécu aux camps de la mort et qui,

⁶⁶ Anny Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 2007, p. 126. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁸ Annette Wieviorka, « Préface », *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, op. cit., p. 8.

par respect envers les défunts, se doivent de raconter cette expérience afin de s'assurer qu'on s'en souvienne toujours. Ainsi, pour des survivants comme Semprún et Wiesel, « se taire est impossible⁶⁹ ». Une telle attitude expliquerait d'ailleurs pourquoi la parole concentrationnaire est sous-tendue par une conscience coupable. Alors que le geste d'écriture est pour certains rescapés une façon de se *purger* d'une mémoire, il est pour d'autres un moyen permettant d'apaiser un sentiment de culpabilité, voire de honte, du seul fait d'être en vie, car la plupart des déportés, les seuls vrais témoins selon Semprún, sont décédés⁷⁰. Elie Wiesel, dans *La nuit*, met en valeur cette dimension de l'écriture concentrationnaire par l'entremise du rapport entre le père et le fils. Si, dans *L'étranger* de Camus, Meursault est, comme le Christ, abandonné par son père dans les derniers moments de sa vie, dans le récit de Wiesel, c'est le contraire qui se produit; c'est le fils qui abandonne le père. L'abandon du père est à l'origine de la honte éprouvée par le fils. Après avoir parcouru en train les centaines de kilomètres séparant Auschwitz de Buchenwald, le personnage d'Eliezer en vient littéralement à souhaiter la mort du père (devenu pour lui un véritable fardeau) afin de sauver sa propre vie. La perte du *pater* apparaît alors pour le fils une solution grâce à laquelle il croit pouvoir survivre à l'expérience concentrationnaire. *Perdre le père* voudrait dire, pour le personnage principal, se déprendre de ses derniers *repères* identitaires pour survivre. Chez lui, cette lutte pour la survie est d'ailleurs nourrie par une conscience coupable :

⁶⁹ Jorge Semprún et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Arte/Mille et une nuits, 1995.

⁷⁰ « Il semble, en effet, et cela n'a pas cessé de me surprendre, qu'il faut afficher quelque honte, une conscience coupable, du moins, si l'on aspire à être présentable, digne de foi. Un survivant digne de ce nom, méritant, qu'on puisse inviter aux colloques sur la question. Certes, le meilleur témoin, le seul vrai témoin, en réalité, d'après les spécialistes, c'est celui qui n'a pas survécu, celui qui est allé jusqu'au bout de l'expérience, et qui en est mort. Mais ni les historiens ni les sociologues ne sont encore parvenus à résoudre cette contradiction : comment inviter les vrais témoins, c'est-à-dire les morts, à leurs colloques? Comment les faire parler? » Jorge Semprún, *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 17.

Il faisait jour quand je m'éveillai. Je me rappelai alors que j'avais un père. Lors de l'alerte, j'avais suivi la cohue sans m'occuper de lui. Je savais qu'il était à bout de force, au bord de l'agonie et pourtant je l'avais abandonné.

Je partis à sa recherche.

Mais au même moment s'éveilla en moi cette pensée : « Pourvu que je ne le trouve pas ! Si je pouvais être débarrassé de ce poids mort, de façon à pouvoir lutter de toutes mes forces pour ma propre survie, à ne plus m'occuper que de moi-même. » Aussitôt, *j'eus honte, honte pour la vie, de moi-même*⁷¹. (N, 162)

C'est par la plume de ces dépouilles vivantes que les horreurs de la Shoah ont été dénoncées. C'est comme si les survivants ne sortaient d'un charnier que pour briser le silence. S'ils n'avaient pas été là, personne n'aurait pu constater l'ampleur du phénomène concentrationnaire, car, comme l'écrit Paul Celan, « personne / ne témoigne pour le / témoin⁷² ». D'où la dimension testimoniale de cette écriture. Quand l'écrivain-témoin prend la parole, soutient Paul Ricœur, c'est essentiellement pour dire trois choses : « j'y étais⁷³ », « croyez-moi⁷⁴ » et « si vous ne me croyez pas demandez à quelqu'un d'autre⁷⁵ ».

C'est donc poussés par un *devoir de mémoire*⁷⁶ que certains rescapés se sont tournés vers la parole littéraire pour se faire « entendre ». Par conséquent, ils ont franchi le seuil du « simple » témoignage pour aller vers l'archive. En s'inspirant d'un concept abordé en arts visuels, Ricœur établit une différence entre le témoin comme repère oral et l'archiviste comme jalon scriptural : « Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral; il est écouté, entendu. *L'archive* est écriture; elle est lue, consultée⁷⁷. » Il n'est pourtant pas donné à tous

⁷¹ C'est moi qui souligne.

⁷² La version originale en allemand, « *Niemand / zeugt für den / Zeugen* », est tirée du poème « *Aschenglorie* » (1964). Paul Celan, « Gloire de cendres », dans *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 264-265.

⁷³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 206.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Cette expression a donné lieu au titre d'un des ouvrages de Primo Levi (*Le devoir de mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 1995).

⁷⁷ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 209.

les témoins ni à tous les archivistes de bénéficier d'une telle attention; « il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre⁷⁸ », précise le philosophe français. Selon lui, c'est un risque que les archivistes doivent prendre. Pour eux, il ne suffit pas de raconter un événement, encore faut-il qu'ils trouvent une tribune susceptible d'accueillir leur parole.

Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, les camps de concentration – passage entre la vie et la mort – retiennent prisonniers des millions de gens qui, pour la plupart, n'auront pas comme Elie Wiesel, Jorge Semprún et Martin Gray la possibilité de dire, mais surtout d'écrire, ce dont ils ont été témoins, puisqu'en général, « on entrait dans les *Lager* allemands pour ne plus en sortir : il n'y était prévu d'autre issue que la mort⁷⁹ ». Selon Primo Levi, « l'horrible record en revient à Auschwitz, avec 24 000 morts en une seule journée au mois d'août 1944⁸⁰ ». Après la guerre, on érigea sur les lieux du camp un monument commémoratif portant l'inscription suivante : « Ici, de 1940 à 1945, quatre millions d'hommes, de femmes et d'enfants ont été torturés et assassinés par les meurtriers hitlériens. » En 1990⁸¹, on modifia l'épithète de sorte qu'on pouvait désormais y lire : « Que ce lieu où les nazis ont assassiné un million et demi d'hommes, de femmes et d'enfants, en majorité des Juifs de divers pays d'Europe, soit à jamais pour l'humanité un cri de désespoir et un avertissement. » Bien que ces statistiques aient été révisées à la baisse, la mort se révélait l'une des seules formes de liberté à laquelle le prisonnier accédait. Le discours tenu par le responsable du camp d'Auschwitz-Birkenau, Karl Fritzsch, à l'égard des déportés nouvellement arrivés dans le camp allait en ce sens : « Vous

⁷⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁷⁹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 295. C'est moi qui souligne. Le mot « Lager » signifie « camp » en allemand.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 295.

⁸¹ Anonyme, « Rejoignant des évaluations occidentales, les Polonais révisent leur bilan des victimes d'Auschwitz », *Le Monde*, 19 juillet 1990, p. 17.

n'arrivez pas ici dans un sanatorium, mais dans un camp de concentration allemand d'où il n'y a qu'une seule sortie possible, la cheminée du crématoire⁸². » C'est un discours que le narrateur du récit de Primo Levi, *Si c'est un homme*, a souvent entendu lorsqu'il était à Auschwitz :

« *Vous n'êtes pas à la maison* ». C'est le refrain que nous nous entendons répéter de partout : vous n'êtes plus chez vous; ce n'est pas un sanatorium, ici; d'ici, on n'en sort que par la cheminée (le sens de ces paroles, nous ne devions que trop bien le comprendre par la suite)⁸³.

Dans cette optique, les camps de concentration et d'extermination, considérés comme de véritables « instruments de la terreur politique⁸⁴ », acquièrent leur sinistre réputation.

La parole concentrationnaire serait donc une écriture du dépouillement animée par une logique cathartique. L'écriture n'a pas forcément besoin d'être lue pour opérer sa fonction *purgative*. C'est notamment ce que soutient Levi dans son dernier ouvrage, *Les naufragés et les rescapés*, à propos de *Si c'est un homme* :

[...] j'avais écrit ces pages sans songer à un destinataire en particulier; pour moi, c'étaient des choses que j'avais en moi, qui m'envahissaient et que je devais extérioriser : il fallait que je les dise, plus : que je les crie sur les toits, mais celui qui crie sur les toits s'adresse à tous et à personne, il clame dans le désert⁸⁵.

Indépendamment qu'elle fasse l'objet d'une lecture ou non, l'écriture est un moyen grâce auquel le témoin réactive une mémoire que la parole orale ne sait faire. L'écriture permet à l'écrivain d'explorer et d'exploiter tout à la fois des avenues jusque-là inédites. Ainsi dévoile-t-elle des sentiments et des émotions intimes que le sujet, par crainte ou par pudeur, ne parviendrait pas à transmettre verbalement à autrui. Pour certains survivants des camps nazis, l'écriture répare les blessures d'un passé meurtri par la violence. Lorsque la douleur

⁸² Propos de Karl Fritzsche rapportés dans Teresa et Henryk Świebicki, *op. cit.*, p. 10 (d'après les Archives du Musée National de Auschwitz-Birkenau à Oświęcim, vol. VII, fiche 464).

⁸³ Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 37-38. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁴ Datner Szymon *et al.*, *op. cit.*, p. 187.

⁸⁵ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, *op. cit.*, p. 165.

du souvenir se fait trop pressante, l'auteur de *Si c'est un homme* avoue prendre son crayon et son cahier pour « écri[re] ce qu'[il] ne pourrai[t] dire à personne⁸⁶ ». Au fond, c'est comme si l'écriture était le lieu de transmission d'un savoir secret.

De plus, plusieurs rescapés ont écrit leur expérience concentrationnaire pour léguer aux générations ultérieures une trace tangible de leur passage dans les « camps de la mort ». Quand le dernier témoin direct se sera éteint, quand plus aucun déporté ne prendra la parole pour raconter la Shoah afin qu'elle ne sombre pas dans l'oubli, restera toujours « une preuve indélébile de son expérience⁸⁷ » laissée par le livre. Le narrateur de *L'écriture ou la vie* prend conscience de l'éventualité de cette disparition : « Un jour prochain, pourtant, personne n'aura plus le souvenir réel de cette odeur : ce ne sera plus qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur. Inodore, donc. » (*ÉV*, 375) Écrire les camps constitue, en définitive, une véritable entreprise de dépouillement parce que c'est avant tout écrire la mort. Pour raconter le souvenir du règne de la mort, il faut replonger en elle. C'est, du reste, ce que soutient le narrateur du récit de Jorge Semprún en se comparant à Primo Levi :

Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire [...], elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la Gestapo, à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence : si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet. (*ÉV*, 322)

En ce sens, l'écriture concentrationnaire peut être pensée comme une thanatographie, une écriture de la mort, car elle réactive une mémoire qui est celle de la mort. Ursula Tidd

⁸⁶ *Id.*, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁷ Catalina Sagarra Martin, « Jorge Semprún : la créance du témoignage », Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, Département des lettres françaises, 2001, p. 43.

propose, quant à elle, la notion d'« autothanatographie⁸⁸ ». Celle-ci ne désignerait pas une écriture de la mort (en général), mais une écriture de la mort (prochaine) de celui qui (s')écrit. Bien qu'il soit tout à fait impossible de véritablement écrire *sa* propre mort (physique), il arrive que des sujets l'aient suffisamment côtoyée de près pour tenter de la représenter. Cette anticipation du phénomène de la mort est mise en œuvre par certains écrivains en stade terminal qui s'efforcent d'apaiser leurs angoisses face à l'expérience ultime. C'est le cas de Hervé Guibert qui, atteint du sida, décrit avec lucidité dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) la progression de la maladie afin de tenter d'apprivoiser sa propre mort – inévitable et imminente tout à la fois⁸⁹ – que pour mieux s'en déprendre :

Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort, mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie, c'était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique⁹⁰.

Cet éloge du sida remet en question les idées reçues en ce qui a trait à la maladie. Plutôt qu'un motif d'angoisse, la mort est pour l'écrivain sidéen un lieu de déprise. Les écritures de ceux qui ont vécu l'expérience du camp de concentration pourraient, dans cette optique, être considérées comme des « autothanatographies », car elles s'inscrivent dans une agonistique de reconnaissance aboutissant parfois, comme dans le cas de Hervé Guibert, au suicide :

[Le suicide] est un état qui précède toute dialectique de reconnaissance et dans lequel le sujet ne doit plus lutter pour apparaître sur l'écran du même. Tous les écrans au fait sont éteints, et l'autre, autant que le même, est hors-jeu. Le suicide

⁸⁸ Ursula Tidd, « The Infinity of Testimony and Dying in Jorge Semprún's Holocaust Autothanatographies », *Forum of Modern Language Studies*, Oxford, vol. 41, n° 4, 2005, p. 407-417.

⁸⁹ Hervé Guibert fait une tentative de suicide la veille de son trente-sixième anniversaire et succombe onze jours plus tard, le 27 décembre 1991.

⁹⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 192.

serait donc la figure la plus radicale de l'agonistique des discours. Le langage tout en pétrifiant l'autre accueille aussi le récit du moi confronté à la mort. Le suicide semble ainsi opérer, tout d'abord, dans un cadre de reconnaissance langagière. Rien ne permet d'exclure que bien avant de procéder à son auto-élimination, le sujet passe par différentes étapes d'impasses successives où le langage [...] joue un rôle déterminant. C'est dans une *thanatographie* [...] que le sujet souvent exprime son désir d'autodestruction. Il est rare que le suicidé ne laisse pas de traces des motifs qui l'ont poussé à envisager ce dernier recours [...]. Le suicide serait donc une écriture qui commencerait par la parole et se terminerait dans le corps anéanti par son propre désir⁹¹.

Bien que certains témoins indirects⁹² se soient suicidés, leur écriture ne peut pas être comprise comme une « autothanatographie » puisqu'elle n'est pas inspirée par un désir de représenter leur propre expérience de la mort. Néanmoins, ces témoignages indirects pourraient être considérés comme des thanatographies parce qu'ils réactivent une mémoire rattachée à *Thanatos*. Toute thanatographie est d'ailleurs nourrie par une logique paradoxale parce qu'écrire la mort constitue un moyen à travers lequel le sujet réussit à l'exorciser, à la maintenir à distance, du moins provisoirement. Il y a dans le geste d'écriture un désir de replonger dans la mort pour mieux la repousser, voire dans certains cas, la faire disparaître. Ce type d'écriture permet à l'écrivain de survivre à la mémoire *thanatique* des camps. Elie Wiesel, dans *Le testament d'un poète juif assassiné*, soulève ce paradoxe : « Tant que j'écris, aussi longtemps que je noircis des feuilles de papier, la Mort sera impuissante contre moi [...] »⁹³, affirme le personnage de Paltiel Kossover dans son journal-testament. L'écriture agit ici comme une sorte de bouclier contre la mort; tant que l'écrivain-témoin est en mesure de l'écrire, il s'assure de ne pas mourir. Représenter la mort

⁹¹ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 43-44. C'est l'auteur qui souligne.

⁹² C'est, entre autres, le cas d'André Schwarz-Bart (*Le dernier des justes*, 1959), de Romain Gary (*La danse de Gengis Cohn*, 1967), de Patrick Modiano (*La place de l'étoile*, 1968), de George Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975), de Sarah Kofman (*Paroles suffoquées*, 1986), d'Élisabeth Gille (*Le mirador : mémoires rêvées*, 1992) et de Myriam Anissimov (*Sa Majesté la mort*, 1999).

⁹³ Elie Wiesel, *Le testament d'un poète juif assassiné*, Paris, Seuil, 1980, p. 19.

pour la rejeter semble donc constituer l'une des dimensions fondatrices de la parole concentrationnaire.

L'aphorisme d'Adorno voulant qu'« écrire un poème après Auschwitz [soit] barbare⁹⁴ » peut donc ici – si on le prend au pied de la lettre – être remis en question. Le concept de poésie se dégageant de cette affirmation ne tient pas compte du fait que l'art poétique s'inscrit dans un rapport étroit avec le dévoilement de la *vérité* tel que compris par les Grecs (*aletheia*) et tel que repris par Heidegger dans ses différentes analyses du poème⁹⁵. Pour l'auteur de *l'Acheminement vers la parole*, le poème est une entité qui dévoile. Le « a » privatif du terme *aletheia* renvoie donc ici à l'absence de voile, de secret. D'ailleurs, Adorno s'est senti obligé de revenir sur cette affirmation, non pas pour la récuser, mais pour en souligner le caractère aporétique et paradoxal :

*I have no wish to soften the saying that to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric; it expresses in negative form the impulse which inspires committed literature. [...] But Enzensberger's retort also remains true, that literature must resist this verdict, in other words, be such that its mere existence after Auschwitz is not a surrender to cynicism. [...] it is now virtually in art alone that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it*⁹⁶.

Il ne faut pas croire que l'expérience concentrationnaire d'Auschwitz ait véritablement empêché l'art de s'y développer. Au contraire, à partir d'Auschwitz, la poésie est d'autant

⁹⁴ Contrairement à ce que prétend Sem Dresden dans *Extermination et littérature : les récits de la Shoah* (Paris, Nathan, 1991, p. 204), ces paroles ont bel et bien été affirmées par Adorno : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1955], p. 26.

⁹⁵ Cf. Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1981.

⁹⁶ Theodor W. Adorno, « Commitment », dans Andrew Arato et Eike Gebhardt (dir.), *The Essential Frankfurt School Reader*, New York, Urizen Books, 1978, p. 312. C'est moi qui traduis : « Je n'ai pas l'intention d'adoucir l'affirmation selon laquelle écrire de la poésie lyrique après Auschwitz est barbare; elle exprime sous une forme négative l'impulsion qui inspire une littérature engagée. [...] Mais la réplique d'Enzensberger rappelle aussi une vérité : que la littérature doit résister à ce jugement. En d'autres mots, le simple fait qu'elle ait été écrite après Auschwitz ne constitue pas une renonciation au cynisme. [...] Désormais, ce n'est pratiquement que dans l'art que la souffrance peut trouver sa propre voix, sa propre consolation, sans être immédiatement trahie par elle. »

plus nécessaire qu'elle permet une révélation de la vérité comme le voulait Heidegger. C'est, entre autres, le cas de Paul Celan qui a répondu à l'affirmation d'Adorno en écrivant « après Auschwitz » de fort nombreux poèmes⁹⁷. C'est à se demander si les écrivains-témoins auraient écrit (autant) s'ils n'avaient pas fait l'expérience du camp d'extermination. Primo Levi l'avoue sans l'ombre d'une hésitation. Selon lui, il ne serait jamais devenu écrivain s'il ne s'était pas retrouvé dans une situation limite comme celle d'Auschwitz :

Je puis cependant affirmer une chose, c'est que si je n'avais pas vécu l'épisode d'Auschwitz, je n'aurais probablement jamais écrit. Je n'aurais pas eu de motivation, de stimulation à écrire : j'avais été un élève médiocre en italien et mauvais en histoire, je m'intéressais beaucoup plus à la physique et à la chimie, et j'avais ensuite choisi un métier, celui de chimiste, qui n'avait rien de commun avec le monde de l'écriture. Ce fut l'expérience du Lager qui m'obligea à écrire : je n'ai pas eu à combattre la paresse, les problèmes de style me semblaient ridicules, j'ai trouvé miraculeusement le temps d'écrire sans avoir à empiéter ne fût-ce que d'une heure sur mon travail quotidien : ce livre – c'était l'impression que j'avais – était déjà tout prêt dans ma tête et ne demandait qu'à sortir et à prendre place sur le papier. [...] ce livre [...] s'est curieusement interposé, comme une mémoire artificielle, mais aussi comme une barrière défensive, entre un présent on ne peut plus normal et le terrible passé d'Auschwitz. [...] lorsqu'il m'arrive aujourd'hui de penser au Lager, je ne ressens aucune émotion violente ou pénible. Au contraire : à ma brève et tragique expérience de déporté s'est superposée celle de l'écrivain-témoin. [...] en écrivant et en méditant cette expérience, j'ai beaucoup appris sur les hommes et sur le monde. [L'objectif :] survivre dans le but précis de raconter les choses auxquelles nous avons assisté et que nous avons subies⁹⁸.

Primo Levi écrivit dans l'urgence. Dès sa sortie du camp, il s'empressa de raconter tout ce qu'il y avait vu et entendu, pour s'acquitter de son *devoir de mémoire* envers « les naufragés et les rescapés⁹⁹ », mais aussi pour tenter d'échapper à la mort. Selon Pierre Mertens, cette tentative de réinsertion sociale a échoué puisque Levi s'est suicidé, « avec

⁹⁷ En effet, après avoir survécu à l'expérience d'Auschwitz, Paul Celan a publié plusieurs recueils de poésie, dont *Pavot et mémoire* (1952), *De seuil en seuil* (1955), *Grille de parole* (1959), *La rose de personne* (1963) et *Todtnauberg* (1968).

⁹⁸ Primo Levi, « Appendice », *Si c'est un homme*, op. cit., p. 313-315.

⁹⁹ Cf. Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit..

*retard*¹⁰⁰ », le 11 avril 1987. C'est ce qui lui permet, soit dit en passant, de soulever la thèse de l'assassinat *différé*. Écrire la mort aura donc probablement donné à l'auteur de *Si c'est un homme* quelques années de sursis. Quarante-deux ans se sont écoulés entre la « libération » des prisonniers d'Auschwitz par l'Armée rouge et le suicide de l'écrivain juif d'origine italienne. Il ne s'agit pas ici de prétendre que cet écrivain ait pu s'estimer heureux d'avoir survécu à la Shoah, mais simplement de suggérer l'idée que l'écriture à laquelle il eut recours est parvenue, dans une certaine mesure, à retarder l'heure de sa mise à mort. Primo Levi n'est, du reste, pas le seul écrivain-témoin à avoir choisi de s'enlever la vie *après* avoir survécu à l'expérience des camps¹⁰¹. C'est aussi le cas de Paul Celan, Jean Améry, Bruno Bettelheim, Tadeusz Borowski, Piotr Rawicz et Jerzy Kosinski. C'est donc à se demander s'il n'y a pas dans le processus d'écriture le risque de raviver les blessures d'un passé à jamais morcelé qui finirait par anéantir le sujet lui-même. Anny Dayan Rosenman soulève d'ailleurs la même interrogation :

La vision de l'acte de témoignage comme libérateur et comme essentiellement positif, pour argumentée qu'elle soit et pour convaincante qu'elle apparaisse, se voit cependant confrontée à un élément qui la questionne, le nombre de suicides parmi les témoins rescapés ayant justement témoigné par l'écriture¹⁰².

¹⁰⁰ Pierre Mertens, « Ils ont nommé l'innommable », *Le Magazine littéraire*, « La littérature et les camps : de Primo Levi à Jorge Semprún », n° 438, janvier 2005, p. 30. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰¹ D'après Levi, les suicides « pendant la captivité » étaient rares. À cette fin, il propose trois explications : « Premièrement, le suicide est un acte humain et non animal, c'est un acte médité, un choix instinctif, pas naturel, et, dans un Lager, il y avait peu d'occasions de choisir, on vivait tout à fait comme des animaux asservis, auxquels il arrive de se laisser mourir mais qui ne se tuent pas. Deuxièmement, "nous avions autre chose à penser", selon l'expression commune. La journée était très remplie : il fallait penser à satisfaire sa faim, à se soustraire d'une façon ou d'une autre à la fatigue et au froid, à éviter les coups ; à cause de l'imminence constante de la mort, justement, le temps nous manquait pour nous concentrer sur l'idée de la mort. [...] Troisièmement : dans la majeure partie des cas, le suicide naît d'un sentiment de faute qu'aucune punition n'est venue atténuer, or la dureté de la captivité était perçue comme une punition, et le sentiment de faute [...] était relégué au second plan pour resurgir *après* la libération : en d'autres termes, il n'était pas nécessaire de se punir par le suicide pour une faute (vraie ou supposée) qu'on expiait déjà avec la souffrance de chaque jour. » Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 74-75. C'est moi qui souligne.

¹⁰² Anny Dayan Rosenman, op. cit., 147.

Certains survivants des camps ont laissé décanter leur expérience plusieurs années avant de se décider à la coucher sur papier. C'est, entre autres, le cas d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún et de Martin Gray, qui peuvent être rangés dans la catégorie des *témoins-mémorialistes*. Alain Goldschläger distingue deux types particuliers de témoins : le témoin-conteur et le témoin-mémorialiste. Le témoin-conteur est celui qui rapporte l'événement pratiquement dans l'instant où il se produit. L'absence de distanciation physique et émotive donne lieu à un discours principalement descriptif qui, le plus souvent, prend la forme d'un journal ou d'un carnet de notes. Il s'agit d'une parole spontanée dépourvue de tout effet littéraire. En contrepartie, le témoin-mémorialiste – dont les œuvres sont privilégiées dans ce chapitre – situe sa démarche créatrice *a posteriori*; il est celui ayant pris un certain recul avant d'écrire. Il s'est donné le temps d'assimiler et d'intérioriser l'expérience vécue avant de la transmettre. Cette distanciation temporelle lui permet de réfléchir sur l'événement et de se le réapproprier afin d'en déterminer les causes et les conséquences. Il lui est possible de mettre en perspective l'expérience et de la comparer à d'autres du même ordre. De cette façon, il agit comme une sorte de guide vis-à-vis du lecteur. Son discours implique également une certaine recherche stylistique, un ton littéraire, que le passage du temps aura permis¹⁰³. Semprún, témoin-mémorialiste, aura pris de très nombreuses années avant de se révéler puisqu'il observa un silence de dix-huit ans avant de publier son premier témoignage intitulé *Le grand voyage* (1963). Son récit étudié dans ce chapitre, *L'écriture ou la vie*, parut quarante-neuf ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Pour ce qui est de Wiesel, qui n'attendit pas le procès d'Eichmann (1961) pour passer à l'action¹⁰⁴, il

¹⁰³ Alain Goldschläger, *loc. cit.*, p. 266-268.

¹⁰⁴ Annette Wieviorka s'est penchée sur les incidences de ce procès et a montré en quoi il fut déterminant dans l'avènement de « l'ère du témoin ». Bien que la plupart des textes produits ne soient entrés dans le canon littéraire qu'après le procès d'Eichmann, qui révéla au monde entier l'ampleur du désastre hitlérien, ce ne fut

publia *Un di Velt hot gesvhighn*¹⁰⁵ en 1956. C'est ce titre qui, traduit en français, donna naissance deux ans plus tard à *La nuit* (1958).

***La nuit* d'Elie Wiesel ou le cahier d'un retour au pays de la mort**

Publiée treize ans après la fin du génocide nazi, *La nuit* d'Elie Wiesel pourrait être intitulée, à l'instar du recueil de poésie d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays de la mort*¹⁰⁶. Afin de rendre compte de son expérience dans le camp de concentration, le « témoin-autobiographe¹⁰⁷ » se doit de réintégrer le huis clos. C'est ce passage entre deux mémoires, entre deux lieux (celui dont il fait le récit et celui dans lequel il le développe), qui fait en sorte que l'on puisse considérer Elie Wiesel comme un passeur; l'écriture étant l'outil avec lequel il semble se déprendre d'une conscience coupable. Au fond, c'est comme si Wiesel se disait : *Tant que je parlerai de mes morts, je ne les laisserai pas tomber et je ne pourrai pas me culpabiliser*. Or, avant de montrer comment cette œuvre représente le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, il m'apparaît essentiel d'interroger ce lieu précis où la mort est présente comme figure centrale.

pas le cas de tous les témoignages publiés, dont *La nuit* d'Elie Wiesel. Cf. Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*, New York/London, Ithaca/Cornell University Press, 2006.

¹⁰⁵ La traduction française du titre à partir du yiddish serait : *Et le monde se taisait*.

¹⁰⁶ Cf. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris/Montréal, Présences africaines/Guérin littérature, 1990 [1939].

¹⁰⁷ Katherine Annette Lagrandeur, « Poétique de la perte dans l'œuvre autobiographique d'Elie Wiesel », thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, 2002, p. 18.

Auschwitz : représentation, stéréotype et spectacle

Par métonymie, Auschwitz représente le paradigme de l'enfermement. Plus qu'un simple *topos* de l'historiographie, ce lieu est devenu, dans l'imaginaire occidental, le signe archétypal de la violence; le lieu où l'inhumanité a atteint son paroxysme. Il n'y a pas pires conditions d'enfermement que celles du camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau¹⁰⁸, dont le mandat était de cristalliser la « Solution finale ». C'est aussi ce que soutient Georges Bataille : « [...] comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz...¹⁰⁹ » Depuis la Shoah, le nom même de la ville d'Auschwitz est enfermé à l'intérieur des limites d'une représentation pétrifiée, c'est-à-dire dans une perspective mémorielle qui l'empêche à la fois de se révéler et de se renouveler. À force d'aborder la problématique des camps de concentration et d'extermination sous un angle qui vise à conserver la mémoire, on a fini par en faire un véritable cliché. En ce sens, les vers de Louis Aragon – le premier poète à nommer Auschwitz dans une de ses œuvres – trouvent encore leur place dans le discours contemporain :

Auschwitz! Auschwitz! ô syllabes sanglantes!
Ici l'on vit, ici l'on meurt à petit feu.
On appelle cela l'exécution lente.
Une part de nos cœurs y périt peu à peu¹¹⁰.

Cet acharnement de la mémoire est responsable d'avoir encapsulé le camp dans une négativité à outrance de sorte que la prononciation du mot « Auschwitz » suffit à elle seule à raviver toute une série d'images pétrifiées. Le nombre important de victimes – entre 1,1 et

¹⁰⁸ Créé en 1937 pour l'internement d'opposants au régime nazi, le camp de Birkenau (qui veut dire en allemand « la petite prairie aux bouleaux ») est presque toujours associé à celui d'Auschwitz en raison de leur proximité. Moins de trois kilomètres séparaient les deux camps.

¹⁰⁹ Georges Bataille, « Sartre », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. XI p. 226. Dans cet article, Bataille critique l'ouvrage de Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive* (Paris, Paul Morin, 1947).

¹¹⁰ Aragon, *Le musée Grévin*, Genève, À la porte d'Ivoire, 1943, p. 33.

1,5 million¹¹¹ – a fait d'Auschwitz, « le symbole du crime contre l'humanité et le symbole de la déchéance des valeurs morales. Dans la conscience des gens, il s'est inscrit comme le symbole du mal, de l'anarchie, de la cruauté et de la mort¹¹² ». Dans ce contexte, comment échapper à l'emprise du stéréotype? Comment parler du lieu sans tomber dans le piège d'une représentation galvaudée? Comment penser Auschwitz en dehors du cliché moyennant lequel ce camp est devenu le symbole par excellence de la mort et de la persécution humaine? Comment se rendre à Oświęcim située à environ soixante-dix kilomètres de Cracovie sans envisager la possibilité de visiter les ruines du camp qui lui confère sa célébrité? L'industrie du voyage a, en l'espace de quelques décennies, converti le plus sanglant des lieux en espace touristique. Le Guide du Routard propose désormais au tourisme de masse une visite au musée-camp d'Auschwitz¹¹³, qui attire annuellement plus d'un demi-million de visiteurs¹¹⁴ désireux de poser les pieds dans ce qui fut le plus grand camp de concentration et d'extermination de l'histoire de l'humanité. C'est l'un des effets pervers du tourisme, cherchant, comme le postule Jean-René Ladmiral, à « transformer l'altérité culturelle en spectacle, en source de divertissement...¹¹⁵ ». Dans le contexte concentrationnaire, une théâtralisation du huis clos de la mort se met donc en place. À la suite des événements sanglants du massacre hitlérien, la ville d'Oświęcim a subi l'altération de son *nomos*, de sorte que ce n'est pas par son nom d'origine que l'on connaît aujourd'hui

¹¹¹ Paul Robert, *op. cit.*, 163.

¹¹² Teresa et Henryk Świebicki, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ Cf. Guide du Routard, « Pologne », Cyberterre/Hachette tourisme, [En ligne], [http://www.routard.com/guide/pologne/1272/itineraires_conseilles.htm], 2010, (10 juillet 2010).

¹¹⁴ En 2002, plus de vingt-six millions de personnes avaient visité le musée depuis son ouverture. La majorité des visiteurs (dix-huit millions) étaient d'origine polonaise, mais on y accueillait aussi des gens venant des États-Unis, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie, d'Israël et de France. *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁵ Jean-René Ladmiral, *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 140-141.

l'endroit, mais par celui du « Camp de la mort » qui y fut en fonction du 31 mai 1942 au 27 janvier 1945¹¹⁶.

Le camp d'Auschwitz : pertes, dépouilles et altération

Auschwitz-Birkenau peut être envisagé, depuis juin 1947, comme une sorte de musée à ciel ouvert dans lequel des pèlerins des quatre coins du monde viennent voir sur place les pertes auxquelles a conduit une politique génocidaire. *La nuit* s'efforce de représenter ce que les Juifs ont subi mais surtout ce qu'ils ont perdu. Les personnages du récit de Wiesel sont ainsi confrontés à « quatre pertes en particulier, soit la perte du chez-soi, la perte de [la] civilisation, la perte de Dieu et la perte de [la] famille¹¹⁷ ». La déportation implique aussi pour les Juifs mis en scène dans *La nuit* le fait de devoir mettre un terme à leurs activités quotidiennes tout en se coupant de leur réseau social, et ce, quel que soit leur statut dans la communauté : « Il n'y avait plus de riches, de notables, de "personnalités", seulement des condamnés à la même peine – encore inconnue. » (N, 39) Ainsi, avant même de mettre les pieds à Auschwitz, les Juifs ne sont déjà plus libres depuis longtemps; les nazis les ayant dépouillés non seulement de leur liberté, mais de leur individualité.

Puis, à partir de cette nuit fatidique où les membres de la famille Wiesel sont contraints d'embarquer à bord du train menant vers le « Camp de la mort », les pertes se multiplient, renforçant par conséquent l'effet d'emprisonnement. Ainsi, pour Eliezer Wiesel une nuit de l'année 1944, « le monde [est] un wagon hermétiquement clos » (N, 43), un

¹¹⁶ C'est à cette date précise que les soldats de l'Armée rouge entrèrent dans le camp d'Auschwitz, ce qui mit fin à la « Solution finale ».

¹¹⁷ Katherine Annette Lagrandeur, *op. cit.*, p. 9.

univers dans lequel la loi cesse subitement d'exister. En l'espace de quelques heures, le ghetto de Sighet – petite ville de Transylvanie située dans le sud-ouest de la Roumanie où Eliezer demeurait avec ses parents et ses sœurs – est entièrement liquidé. Sous les ordres des gendarmes hongrois, les Juifs sont entassés dans un wagon les acheminant vers une destination *inconnue* de tous : le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau. Bien peu allaient repartir de cette « gare » autrement qu'en empruntant la cheminée du crématoire : « Devant nous, ces flammes. Dans l'air cette odeur de chair brûlée. Il devait être minuit. Nous étions arrivés. À Birkenau. » (N, 50) Le camp d'Auschwitz-Birkenau s'avère pour la plupart des *voyageurs*, plus qu'une simple *station* ferroviaire, un *terminus*. Avant même que les prisonniers du wagon ne se rendent compte de ce qui se passe, on procède à la première sélection : « Hommes à gauche! Femmes à droite! » (N, 51) Dès cet instant, les Juifs sont confrontés à la mort de leurs proches, mais ils ignorent encore que les familles seront à jamais séparées. C'est là que le narrateur de *La nuit* voit sa mère et sa sœur cadette pour la dernière fois : « [...] je ne savais point qu'en ce lieu, en cet instant, je quittais ma mère et Tzipora pour toujours. » (N, 52) Ce n'est donc qu'une fois dans le camp que le narrateur se rend compte de l'ampleur génocidaire de l'entreprise nazie.

C'est aussi à la sortie du train que le narrateur amorce une remise en question de sa foi en Dieu, laquelle se transforme progressivement en une révolte qui le conduit jusqu'à refuser de se soumettre aux rites du judaïsme qu'il a pourtant étudié avec dévotion aux côtés de son maître spirituel, Moché-le-Bedeau :

Je ne jeûnai pas. D'abord pour faire plaisir à mon père, qui m'avait défendu de le faire. Puis, il n'y avait plus aucune raison que je jeûne. Je n'acceptais plus le silence de Dieu. Avalant ma gamelle de soupe, je voyais dans ce geste un acte de révolte et de protestation contre Lui.
Et je grignotais mon bout de pain.

Au fond de mon cœur, je sentais qu'il s'était fait un grand vide. (N, 108-109)

Le narrateur de *La nuit* cherche à comprendre pourquoi dans ce lieu où il a le plus besoin de Dieu, ce dernier semble l'avoir abandonné. En filigrane, le récit cherche à poser des questions sur la justice de Dieu. Comment croire en Lui alors qu'on n'a pratiquement rien à manger? Comment continuer à pratiquer les rites et les traditions d'une religion alors que les besoins de base ne sont pas satisfaits?¹¹⁸

Les déportés à Auschwitz étaient à la fois privés d'eau et de nourriture, exposés presque nus aux écarts de température extrêmes, entassés dans des baraques aux conditions sanitaires précaires (un bloc du camp principal d'Auschwitz contenait en moyenne sept cents prisonniers¹¹⁹) et soumis quotidiennement à la torture. Les séances de fustigation, les fusillades à bout portant, les pendaisons, les injections au phénol, les expériences médicales et les chambres à gaz (alimentées au cyclon B, un insecticide à base d'acide cyanhydrique) s'avéraient les principales sources de décès *non naturelles* des prisonniers. À cela s'ajoutait le faible nombre d'heures consacrées au repos, l'exécution de travaux physiquement difficiles, les maladies et les épidémies engendrées par un environnement insalubre dont le typhus fut le principal ennemi. Si plusieurs conditions conduisaient systématiquement à la mort, d'autres, moins drastiques, mais tout aussi violentes, y régnaient. Par exemple, immédiatement après avoir échappé à la première « sélection », les nouveaux prisonniers étaient mis à nu; une entreprise régie par une doctrine visant, comme le suggère Todorov, la « déshumanisation » du sujet :

¹¹⁸ Dans les années 1940, Abraham Maslow élabore une théorie qui permet de comprendre la hiérarchie des besoins de l'être humain. Selon le psychologue new-yorkais, la satisfaction d'un besoin n'est atteinte que dans la mesure où les besoins situés dans les niveaux inférieurs sont comblés. Ces derniers sont organisés en fonction d'une structure pyramidale à cinq niveaux. En partant de la base de la pyramide, on trouve les besoins physiologiques (niveau 1); les besoins de sécurité (niveau 2); les besoins d'amour (niveau 3); les besoins d'estime (niveau 4); le besoin d'accomplissement de soi (niveau 5). Abraham Maslow, *L'accomplissement de soi : de la motivation à la plénitude*, Paris, Eyrolles, 2004, p. 20-34.

¹¹⁹ Datner Szymon, Janusz Gumkowski et Kazimierz Leszczyński, *op. cit.*, p. 198.

Les êtres humains ne se tiennent pas nus en groupe, ils ne se déplacent pas nus; les priver de leurs habits, c'est les rapprocher des bêtes. Et les gardiens témoignent que toute identification avec les victimes devient impossible dès lors qu'ils ne voient plus que des corps nus; les habits sont une marque d'humanité¹²⁰.

Avant de devoir passer sous une douche glaciale ou brûlante, les déportés étaient dépouillés de leurs vêtements, de leurs chaussures, de leurs lunettes, mais aussi de leurs cheveux. Des ex-prisonniers étaient chargés de raser les corps de tous ceux qui entraient dans le camp; c'était, si l'on peut dire, le *rite de passage*. Le narrateur du récit d'Elie Wiesel raconte d'ailleurs son entrée marquante dans le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau :

La baraque où l'on nous avait fait entrer était très longue. Au toit, quelques lucarnes bleutées. C'est cet aspect que doit avoir l'antichambre de l'enfer. Tant d'hommes affolés, tant de cris, tant de brutalité bestiale.

Des dizaines de détenus nous accueillirent, le bâton à la main, frappant n'importe où, sur n'importe qui, sans aucune raison. Des ordres : « À poil! Vite! *Raus!* Gardez seulement votre ceinture et vos chaussures à la main... »

On devait jeter ses vêtements au fond de la baraque. Il y en avait déjà là-bas tout un tas. Des costumes neufs, d'autre [*sic*] vieux, des manteaux déchirés, des loques : celle de la nudité. Tremblant de froid. [...]

Les coups continuaient à pleuvoir :

– Au coiffeur!

La ceinture et les chaussures à la main, je me laissais entraîner vers les coiffeurs. Leurs tondeuses arrachaient les cheveux, rasaient tous les poils du corps. [...]

Nous étions nus, les souliers et la ceinture à la main. Un ordre : « Courir! » [...]

Un baril de pétrole à la porte. Désinfection. On y trempe chacun. Une douche chaude ensuite. À toute vitesse. Sortis de l'eau, on est chassé [*sic*] dehors. Courir encore. Encore une baraque : le magasin. [...] Nous courons. Au passage on nous lance pantalons, blouse, chemise et chaussettes.

En quelques secondes, *nous avons cessé d'être des hommes*¹²¹. (N, 59-62)

En plus de devoir subir le dépouillement vestimentaire et capillaire, les prisonniers doivent se départir, sous peine de mort, de *tous* les autres objets qui les avaient jusque-là accompagnés. Quand la porte du wagon s'ouvrit, se souvient le narrateur, un officier allemand accompagné d'un lieutenant hongrois servant d'interprète se présenta aux

¹²⁰ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991, p. 174.

¹²¹ C'est moi qui souligne.

déportés et leur dit : « Dès cet instant, vous passez sous l'autorité de l'Armée allemande. Celui qui possède encore de l'or, de l'argent, des montres, devra les remettre maintenant. Celui sur qui on trouvera plus tard quelque chose sera fusillé sur place. » (N, 43) Aux nombreux objets hétéroclites qu'on enlève aux déportés figurent les prothèses et les couronnes dentaires en or : « Le dentiste [...] ordonnait d'ouvrir grand la bouche. En réalité, il ne cherchait pas à voir les dents gâtées, mais les dents en or. Celui qui avait de l'or dans la bouche, on inscrivait son numéro sur une liste. J'avais, moi, une couronne. » (N, 79) La tâche des dentistes n'est alors pas d'entretenir et de préserver le plus longtemps possible la dentition des déportés, mais d'en extraire les dents qui ont le plus de valeur marchande. Dans ce contexte, le corps humain devenait exploitable, un simple objet de profit.

Cette transformation du sujet est renforcée par une perte d'ordre identitaire. Après avoir été arrachés à des personnes qui lui étaient chères et dépouillés de tous les symboles vestimentaires et économiques qui les rattachaient à une société, les déportés subissent l'altération de leur identité onomastique originelle. À partir du moment où ils franchissent les frontières du camp, ils sont étiquetés et numérotés : « Les trois "anciens" [prisonniers], des aiguilles à la main, nous gravaient un numéro sur le bras gauche. Je devins A-7713. Je n'eus plus désormais d'autre nom. » (N, 70) Le sujet n'est dès lors plus qu'un code alphanumérique; à son nom est substitué un matricule qui révèle essentiellement trois informations : « la date d'arrivée au camp, le convoi, la nationalité¹²². » Cette façon de faire, comme le souligne Todorov, évite aux gardiens d'utiliser « des termes comme "personnes", "individus", "hommes", mais désignent [les déportés] comme des "pièces",

¹²² François Cochet, « L'historien face au témoignage artistique : une journée très ordinaire dans les camps de concentration », dans Yves Ménager (dir.), *Créer pour survivre*, Paris, Fédération nationale des déportés et internes résistants et patriotes/Université de Reims-Champagne-Ardenne, 1996, p. 41.

[des] “morceaux”¹²³ », visant ainsi la « dépersonnalisation¹²⁴ » du sujet. Dans l’idéologie totalitaire, l’espèce humaine – pour emprunter le titre d’un des ouvrages de Robert Antelme¹²⁵ – perd ses repères. En plus du numéro tatoué sur leur bras, les déportés sont tenus d’arborer un écusson les identifiant à un type particulier de prisonniers. Les couleurs des triangles cousus sur leur uniforme rayé fournissent plusieurs renseignements. Les homosexuels portent le triangle rose; les criminels de droit commun, le triangle vert; les dissidents politiques, le triangle rouge; les marginaux (incluant les prostituées, les vagabonds, les voleurs et toutes les personnes ayant entretenu des relations sexuelles entre Aryens et Juifs), le triangle noir; les Tsiganes, le triangle marron; les Témoins de Jéhovah, le triangle violet; les émigrants, le triangle bleu; les Juifs, l’étoile jaune. Comme on l’a souligné plus haut, c’est cette étoile de David – devenue par la force des choses le symbole de l’antisémitisme – qui fut en partie responsable de la mort (survenue le 28 janvier 1945) de Chlomo Wiesel, le père du personnage principal de *La nuit*, comme des millions d’autres Juifs déportés dans les camps de concentration nazis.

Cette épreuve ayant duré, pour le protagoniste, neuf mois – soit du 28 avril 1944 au 28 janvier 1945 – finit par donner naissance à un autre être; dans le même espace de temps qu’il en faut pour mettre au monde un enfant, le camp de concentration et d’extermination d’Auschwitz-Birkenau altère Eliezer Wiesel au point de faire de lui une chose :

Un jour je pus me lever, après avoir rassemblé toutes mes forces. Je voulais me voir dans le miroir qui était suspendu au mur d’en face. Je ne m’étais plus vu depuis le ghetto.
Du fond du miroir, un cadavre me contemplait.
Son regard dans mes yeux ne me quitte plus. (*N*, 174-175)

¹²³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 174.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Robert Antelme, *L’espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978.

L'altération du prisonnier passe ainsi par une réification. Dépossédé de tous ses biens matériels et soumis à une nudité forcée qui l'humilie et le vulnérabilise tout à la fois, le sujet persécuté cesse d'être un homme vis-à-vis d'autrui. L'expérience du camp le réifie au point où il ne se reconnaît même plus lorsqu'il se regarde dans le miroir à la fin de la guerre. Au fond, le prisonnier est devenu étranger à lui-même; c'est dire qu'après avoir tout perdu (sa liberté, ses vêtements, son nom), il finit par se perdre littéralement lui-même¹²⁶. Celui qu'il voit, ce n'est pas lui, c'est un autre, un objet que le camp a façonné de toutes pièces. L'étudiant talmudiste qu'il était s'est en quelque sorte consumé dans les flammes des fours crématoires : « Il ne restait plus qu'une forme qui me ressemblait. Une flamme noire s'était introduite dans mon âme et l'avait dévorée. » (N, 63) Selon la pensée sartrienne, le sujet n'est alors plus qu'un « être-objet-pour-autrui¹²⁷ » : il est inféodé à un Autre qui le chosifie et qui l'instrumentalise. On comprend dès lors mieux la logique dans laquelle opère le camp de concentration. Contrairement à la prison qui s'avère une usine qui fabrique des délinquants, le camp de concentration et d'extermination est une entreprise qui ne s'efforce de les transformer en chose que pour mieux les détruire. « La démolition d'un homme¹²⁸ » est donc le projet qu'Auschwitz s'est donné afin de répondre à la raison nazie qui ne visait rien de moins que l'anéantissement total des Juifs d'Europe, entraînant

¹²⁶ Dans son récit témoignage, Primo Levi met l'accent sur cet effet de l'univers concentrationnaire : « [...] il n'est pas possible de concevoir condition humaine plus misérable que la nôtre. Plus rien ne nous appartient : ils [les SS] nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux; [...] ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose de nous, de ce que nous étions, subsiste. [...] qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car *il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même.* » Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 34-35. C'est moi qui souligne.

¹²⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1943.

¹²⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 34.

par conséquent la mort (ou du moins la transformation radicale) de millions de sujets. Comme effet de cette réification, on perd de vue la condition humaine.

Représentation de la dialectique maître/esclave

Cette déshumanisation du sujet m'incite à penser le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau dans son rapport avec la dialectique maître/esclave développée par Hegel. Dans *La phénoménologie de l'esprit*, le philosophe soutient que le maître est « l'être-pour-autrui¹²⁹ », c'est-à-dire que sa conscience est orientée à satisfaire ses propres désirs dans le cadre d'une relation où l'Autre lui est assujéti. Quant à l'esclave, il est cet Autre dont le maître a besoin pour être; il est « l'être pour un autre¹³⁰ », car il n'existe que dans le regard de celui qui le réifie : le maître. En d'autres mots, ce qui détermine un maître, outre le pouvoir, c'est le regard de l'esclave. En dehors de ce rapport dialectique, la relation maître/esclave théorisée par Hegel pourrait être comparée à celle dont parle Jean-Paul Sartre¹³¹. Dans *L'être et le néant*, le phénoménologue emploie un schéma dialectique fondé sur les figures du sadique et du masochiste.

La dialectique hégélienne ne fonctionne que lorsqu'il y a un sujet qui joue le rôle du maître (le sadique pour Sartre) et un autre, celui de l'esclave (le masochiste). À y réfléchir de près, le camp de concentration pourrait être rapproché de la théâtralité cruelle se dégageant de la dialectique hégélienne. Sous l'Occupation, les SS jouissaient d'un pouvoir de maître. En faisant régner la terreur, ils disposaient d'autrui à leur guise. À toute heure du jour comme de la nuit, la menace de mort planait comme une épée de Damoclès sur les

¹²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1941 [1807], t. I, p. 161.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*,

déportés. Pour toutes les fautes commises (un vol, une tentative d'évasion, le fait d'enfouir dans le sol certains biens précieux¹³² ou de faire passer clandestinement des lettres et des documents afin d'informer les familles sur la situation dans le camp), il n'y avait d'autre punition que la mort. Les chambres à gaz et les fours crématoires étaient alors les principaux outils de *correction*. Dans les camps de concentration, mais plus spécifiquement dans les camps d'extermination comme ce fut le cas à Auschwitz, les SS sévissaient par l'excès. Il en fut d'ailleurs de même chez les peuples primitifs dont parle Freud dans *Totem et tabou*¹³³ puisqu'il arrivait souvent que la mort fût le châtiment attribué au sujet *fautif*. Le camp de concentration apparaîtrait ainsi comme l'utopie du désir du maître; ne pouvant s'échapper par quelque issue que ce soit, le « soumis » est toujours à la portée de sa main, mais qui plus est, il dépend de lui pour sa survie. En ce sens, le camp de concentration porte en lui une logique sado-masochiste grâce à laquelle les nazis sont les maîtres tandis que les déportés sont les esclaves. Le film de Pier Paolo Pasolini, *Salò ou Les 120 journées de Sodome* (1975), vient au demeurant illustrer comment le roman *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade anticipe l'univers concentrationnaire dans lequel la dialectique sadomasochiste s'inscrit. Dans son interprétation de l'œuvre sadienne, le cinéaste italien le met en rapport avec le contexte politique. En situant son film dans l'Italie fasciste (sous Mussolini) et l'Allemagne nazie (sous Hitler), Pasolini fait du roman de Sade la métaphore d'un système concentrationnaire avant la lettre. Le château de Silling, comme le camp de concentration, se veut une usine qui produit du résiduel, du détrit, bref de la dépouille. Cela est particulièrement visible dans cette scène du film où l'un des libertins oblige une jeune vierge à manger l'étron du premier.

¹³² Le musée international d'Auschwitz-Birkenau renferme plus de deux mille œuvres réalisées par les prisonniers dans les camps (*Ibid.*).

¹³³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 3^e éd., Paris, Payot & Rivages, 2001.

Bien que, dans *La nuit* d'Elie Wiesel, le rapport sadomasochiste ne soit pas de cet ordre-là puisqu'il ne relève ni de la scatologie ni de la sexualité (j'y reviendrai), le camp de concentration en tant que lieu de *décharge* (dans tous les sens du terme) fait néanmoins de l'esclave (juif) l'objet de la jouissance du maître (nazi). C'est dire que l'ouvrier qui y est représenté fait jouir son maître par le seul fait de travailler pour lui. Il s'agit d'un capitalisme d'instrumentalisation que le récit de Wiesel met en scène. Aussitôt arrivés à Auschwitz, les déportés sont accueillis par un officier nazi qui s'empresse de leur lancer : « Vous êtes à Auschwitz. Et Auschwitz n'est pas une maison de convalescence. C'est un camp de concentration. Ici, vous devez travailler. Sinon, vous irez droit à la cheminée. Au crématoire. Travailler ou le crématoire – le choix est entre vos mains. » (N, 65) D'où l'ironie de l'inscription figurant au-dessus de la porte principale du camp d'Auschwitz, « ARBEIT MACHT FREI », signifiant « le travail rend libre »¹³⁴; ce slogan ne prit tout son sens que dans la mesure où cette « liberté » ne fut accessible que par la mort. L'ouvrier du camp de concentration devient, dans ce contexte, ni plus ni moins l'esclave de l'officier nazi qui, à force de le faire travailler, finit par le détruire. Le camp de concentration et d'extermination, tel que représenté dans l'œuvre de Wiesel, fonctionne donc comme une usine qui fonde sa production sur la base d'une dégradation; il doit détruire pour produire. Refuser de travailler signifie, pour le narrateur de *La nuit*, choisir la mort. Le trajet vers Buchenwald dans le froid et la neige est à ce point pénible pour Eliezer qu'il en vient presque à souhaiter mourir pour ne plus souffrir :

La mort m'enveloppait jusqu'à m'étouffer. Elle collait à moi. Je sentais que j'aurais pu la toucher. L'idée de mourir, de ne plus être, commençait à me fasciner. Ne plus exister. Ne plus sentir les douleurs horribles de mon pied. Ne plus rien sentir, ni fatigue, ni froid, rien. (N, 134)

¹³⁴ L'inscription originale de cinq mètres de long a été dérobée le vendredi 18 décembre 2009, puis retrouvée, en trois morceaux, deux jours plus tard.

Curieusement, cette mort le remplit d'indignation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il éprouve de la difficulté à trouver le sommeil au cours de ce voyage entre les deux camps : « [...] tout au fond de moi, je sentais que dormir signifiait mourir. Et quelque chose en moi se révoltait contre cette mort. » (N, 139) Le personnage est coincé entre la douleur qui l'incite à se laisser aller vers la mort pour ne plus être prisonnier d'un corps (en chair et en os, mais aussi militaire) et son désir de vivre, de survivre, pour espérer devenir un homme libre. Dans cette perspective, le refus de dormir correspond au choix de la vie. En se gardant éveillé, Eliezer *choisit* de lutter contre la mort; c'est alors qu'il s'engage dans une agonistique moyennant laquelle il croit pouvoir déjouer le désir du maître. En ce sens, un rapprochement peut être établi entre la philosophie de Sartre¹³⁵ et le récit de Wiesel en ce sens que même dans une situation extrême comme celle des camps de concentration et d'extermination, le sujet dispose toujours d'une marge de manœuvre.

Si la littérature ouvre parfois des espaces de représentation où la jouissance du maître (en l'occurrence le SS) est d'ordre sexuel, comme c'est le cas dans le roman de Littell, dans un récit comme *La nuit*, cette jouissance n'a pas une valeur sexuelle. La représentation de la sexualité est abordée sous la forme de l'absence. Cela ne signifie nullement que Wiesel évacue de son récit le rapport à la sexualité, mais que sa représentation s'arrête avant de franchir le seuil du camp pour ne refaire surface qu'une fois que le personnage a quitté les lieux. L'œuvre de Wiesel ne renferme que deux allusions explicites à la sexualité : l'une au tout début du récit (dans le train conduisant les déportés vers Auschwitz) et l'autre à la fin (à l'extérieur des frontières du camp, à Weimar, une fois la guerre terminée). C'est dire qu'à l'intérieur même des frontières de l'espace

¹³⁵ Cf. Jean-Paul Sartre, « Le mur », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 9-37.

concentrationnaire, il n'en est jamais question : ni entre les bourreaux ni entre les déportés. La sexualité y est en quelque sorte gelée. Entre les deux extrémités du récit existe un vide qui pourrait être interprété comme symptôme d'une volonté d'esthétisation. Tout se passe comme si le témoignage de Wiesel voulait faire croire aux lecteurs que le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau était un espace asexué et non jouissif. Mais la sexualité était-elle vraiment absente? Comment peut-on prétendre que dans un huis clos – un lieu proprement sadien – les rapports à la sexualité n'existent pas? Dès qu'il y a la présence du maître, n'y a-t-il pas lieu de déceler l'expression d'une certaine forme de pulsion?

Dans le wagon qui conduit les membres de la famille Wiesel, comme bien d'autres Juifs du ghetto de Sighet, vers Auschwitz, le narrateur évoque la liberté avec laquelle les jeunes gens du village s'adonnaient, dans la promiscuité la plus totale et sans inhibition aucune, à l'expression de leur désir charnel : « Libérés de toute censure, les jeunes se laissaient aller ouvertement à leurs instincts et à la faveur de la nuit, s'accouplaient au milieu de nous, sans se préoccuper de qui que ce fût, seuls dans le monde. Les autres faisaient semblant de ne rien voir. » (N, 42) C'est comme si tous les déportés savaient instinctivement qu'ils n'avaient plus rien à perdre; qu'à ce moment-ci de leur existence rien ne leur servait plus d'entretenir ni pudeur ni gêne vis-à-vis de l'acte sexuel puisqu'il se pouvait que ce soit leur *dernière fois*... Dans cette optique, on peut penser qu'en copulant à la vue de tous, ces jeunes gens choisissent (un peu comme Juan Mirbal, le héros du « Mur » de Jean-Paul Sartre) de ne pas se laisser torturer par l'idée de leur mort imminente. Ainsi font-ils le choix de la vie face à la menace de mort. La seconde référence à la sexualité dans le récit de Wiesel est exprimée à l'avant-dernière page, soit dès le lendemain de la libération des prisonniers de Buchenwald par l'armée américaine :

Notre premier geste d'hommes libres fut de nous jeter sur le ravitaillement. On ne pensait qu'à cela. Ni à la vengeance, ni aux parents. Rien qu'au pain. Et même lorsqu'on n'eut plus faim, il n'y eut personne pour penser à la vengeance. Le lendemain, quelques jeunes gens coururent à Weimar ramasser des pommes de terre et des habits – et coucher avec des filles. Mais de vengeance, pas de trace. (N, 174)

Immédiatement après avoir assouvi leurs besoins alimentaires, plusieurs jeunes hommes pensèrent à la sexualité comme s'ils avaient trop longtemps refoulé leurs pulsions. Dans ce cas, comment interroger le silence qui s'impose dans le récit de Wiesel en ce qui a trait à la représentation de la sexualité *dans* le camp de concentration et d'extermination? Comment interpréter cette absence totale de désir charnel, de sensualité et de sexualité à l'intérieur de ce huis clos? Le fait de ne pas l'évoquer, ne serait-ce que minimalement, contribue à tabouiser la sexualité, à faire croire qu'elle n'existait pas. Dans ce lieu où les sujets sont dépouillés de tous leurs biens matériels, même le désir semble avoir disparu. Mais qu'en est-il de la *jouissance* de l'esclave? Aussi incongru que cela paraisse, le huis clos pourrait, à titre heuristique, être associé, de près ou de loin, à la notion de jouissance. En général, la sexualité est représentée dans des espaces fermés (bordels, maisons closes, chambres conjugales) où elle se voit souvent intensifiée. Or, si l'on acceptait cette hypothèse, pourquoi ne serait-elle pas aussi présente *dans* les camps de concentration?¹³⁶

¹³⁶ Très peu d'études sont consacrées à la problématique de la sexualité dans les camps de concentration nazis, dont celle de Régis Schlagdenhauffen-Maïka, « Promotion de la prostitution et lutte contre l'homosexualité dans les camps de concentration nazis », *Trajectoires*, n° 1, novembre 2007, p. 60-73.

L'écriture ou la vie de Jorge Semprún :
le seuil comme premier moteur de la représentation du camp

Quoique *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprún (publié quarante-neuf ans après la « libération » de Buchenwald) n'aborde pas la problématique de la sexualité, le concept de jouissance dans un camp de concentration est étroitement lié à celui de production. Pour le dire d'une façon un peu brutale : produire, c'est jouir. Là s'expliquerait, du moins en partie, l'aspect subversif de cette écriture testimoniale semblant condamnée à rester en équilibre sur le seuil du camp. Avant d'établir les conditions de possibilité de l'écriture de Semprún et de montrer les stratégies auxquelles cette parole concentrationnaire a recours quand il est question de représenter le camp de Buchenwald (érigé sur la colline d'Ettersberg près de Weimar en Allemagne), il importe de déterminer les caractéristiques de ce camp de concentration allemand à partir duquel s'est notamment développée une littérature aussi riche que variée.

Buchenwald : lieu de production, de rentabilité et de subversion

Si, dans l'imaginaire occidental, le nom d'Auschwitz est associé à l'image stéréotypée de l'Enfer (notamment celle de Dante) parce qu'il évoque ce que l'humanité a probablement créé de pire, celui de Buchenwald ne renvoie pas à ce même *topos*. Le nom « Buchenwald » – qui veut dire « forêt (Wald) de hêtres (Buche) » – évoque une tout autre *réalité*. Alors qu'Auschwitz était à la fois un camp de concentration et d'extermination, Buchenwald était un camp de travail. Bien que plus de cinquante mille personnes y soient mortes entre 1937 et 1945¹³⁷, l'objectif principal du camp n'était pas d'éliminer autrui,

¹³⁷ Paul Robert, *op. cit.*, p. 363.

mais plutôt de l'exploiter afin d'en retirer le maximum de bénéfices. Du reste, il n'y avait pas de chambre à gaz à Buchenwald. Ce qu'un corps devait et pouvait y faire, c'était demeurer actif. Il s'agissait d'une forme radicale et extrême du principe de Thomas More. Comme les Utopiens¹³⁸, les prisonniers du camp de Buchenwald étaient soumis au travail forcé afin de contribuer à la rentabilisation d'une société fermée. Les premiers prisonniers furent affectés à la construction du camp tandis que leurs successeurs contribuèrent à produire du matériel de guerre. C'est ainsi que le *Kommando Dora* devint, à l'époque, la plus importante usine d'assemblage de fusées V1 et V2. Buchenwald visait donc avant tout la productivité et la rentabilité immédiate. Pas étonnant dès lors qu'au dessus de la porte d'entrée du camp figurait – et figure toujours d'ailleurs – l'inscription en fer forgé, *Jedem das Seine*, signifiant « À chacun son dû ».

La visée productive du camp concerne sans aucun doute le matériel de guerre (armes, armures, munitions), mais elle se rapporte également aux témoignages et aux récits inspirés du passage de leur auteur en ce lieu clos. Contrairement à Auschwitz, à Buchenwald (comme à Dachau), l'écriture devient plus plausible et plus réalisable¹³⁹. Même si la plupart des survivants – l'exception à la règle pour emprunter l'expression de Primo Levi¹⁴⁰ – n'ont pas choisi de raconter leur expérience, le camp de concentration de

¹³⁸ Je n'explicitai par ici le fonctionnement de la société « utopique » de Thomas More étant donné qu'elle a déjà été abordée dans le deuxième chapitre de cette thèse.

¹³⁹ À ce titre, Primo Levi soutient qu'à « Dachau, qui était cependant un Lager très dur, il n'y avait rien de moins qu'une bibliothèque, tandis qu'à Auschwitz, le simple fait de pouvoir jeter un coup d'œil à un journal était un événement inouï et dangereux. » *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 136.

¹⁴⁰ « Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. C'est là une notion qui dérange, dont j'ai pris conscience peu à peu, en lisant les souvenirs des autres et en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont devenus muets, mais ce sont eux, les "musulmans", ces engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. *Eux sont la règle, nous, l'exception.* » Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 82. C'est moi qui souligne.

Buchenwald est celui qui, selon Annette Wieviorka, a engendré le plus grand nombre de témoignages :

Que les témoignages sur Buchenwald constituent pratiquement un tiers des récits de camp n'a rien de surprenant : ce fut la destination principale des convois partis de France, si l'on excepte Auschwitz, et le taux de survie (autour de 75 %) fut un des moins défavorables¹⁴¹.

Le fait que Buchenwald soit un lieu de travail et non d'extermination y est pour beaucoup. Plusieurs poèmes et dessins ont été réalisés à l'intérieur du camp, mais il y en a autant, sinon davantage, qui ont été publiés après la guerre. En plus d'être un important lieu de fabrication d'armes, Buchenwald s'est révélé le plus grand producteur de livres-témoignages de l'après-guerre. C'est dire que dans ce lieu qui visait ironiquement à *produire* des armes pour *détruire* des vies humaines, est née une littérature testimoniale. En racontant ce qu'il a vu, entendu et subi à Buchenwald, l'écrivain-témoin brise la loi du silence, et par conséquent, transgresse les limites de la représentation de son expérience concentrationnaire en la rendant accessible à tous. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'inscrit le récit de Jorge Semprún, *L'écriture où la vie*.

***Le lieu comme modélisateur de la parole.
Deux perspectives différentes : Semprún et Wiesel***

Dans son témoignage, Jorge Semprún, tout comme Elie Wiesel, ouvre un espace de représentation qui déborde le cadre du camp de concentration. D'une manière générale, raconter l'expérience concentrationnaire, c'est ressusciter la mort du charnier où elle avait été enfermée pendant des décennies. Un peu moins de dix-huit ans après sa libération de Buchenwald par les troupes du général Patton, Semprún publie son premier témoignage, *Le*

¹⁴¹ Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 183.

grand voyage (1963). Plus de trente ans après la parution de ce dernier, il publie *L'écriture ou la vie* (1994), où l'écriture de son séjour à Buchenwald est représentée comme une épreuve. Raviver les blessures du passé lui apparaît comme une tâche insurmontable. Le témoin est alors déchiré entre le désir de raconter pour se libérer et la souffrance sous-jacente au geste d'écriture. La parole concentrationnaire de Semprún naît de cette passerelle entre la vie et la mort. Un peu comme celle de l'étranger dépouillé de tout repère identitaire cherchant à se tailler une place dans une société d'accueil qui tend à le marginaliser. C'est cette difficulté à pénétrer dans le camp, à se l'approprier, afin de s'en libérer, qu'il s'agira d'analyser afin de montrer les stratégies auxquelles le témoin-écrivain fait appel pour représenter l'univers concentrationnaire de Buchenwald. Mais il importe d'abord de déterminer le rapport entre la parole testimoniale de Semprún – déporté à Buchenwald en septembre 1943 puis libéré le 11 avril 1945 – et celle de Wiesel – déporté à Auschwitz en mai 1944, puis transféré à Buchenwald pendant quelques semaines.

Le concept de *parole concentrationnaire* doit être nuancé en fonction du contexte dans lequel il s'inscrit. Même si les écritures de Semprún et de Wiesel sont celles de deux survivants d'un même conflit politique – la Shoah –, la parole concentrationnaire d'Elie Wiesel diffère de celle de Jorge Semprún, à commencer par le fait que ces deux écrivains n'ont pas été enfermés dans le même type de camp de concentration nazi. Tandis que l'auteur de *La nuit* était déporté à Auschwitz-Birkenau, lieu d'extermination paradigmatique, l'auteur de *L'écriture ou la vie* était conduit à Buchenwald, un camp de travail. À cela s'ajoute le fait que, contrairement à Wiesel, Semprún n'était pas juif, mais communiste catholique athée¹⁴², ce qui modifie grandement son rapport à l'altérité dans un contexte belliciste où l'enjeu dominant est d'exterminer les populations juives. L'auteur de

¹⁴² Jorge Semprún et Elie Wiesel, *op. cit.*, p. 29.

La nuit est donc déporté à Auschwitz-Birkenau en raison de sa race tandis que Semprún – sous le pseudonyme de Federico Sánchez – est arrêté par la Gestapo en 1943 et envoyé dans le camp de Buchenwald en raison de son implication au sein du Parti communiste d'Espagne (PCE). De plus, l'auteur espagnol n'a pas subi la perte de tous les membres de sa famille dans le camp où il fut déporté, comme c'est le cas de Wiesel. En somme, les divergences sociopolitiques et culturelles entre ces deux écrivains font en sorte que l'écriture de Semprún est plus « libre » que celle de Wiesel. C'est notamment de cette « liberté » dont jouit le narrateur de *L'écriture ou la vie* lorsqu'il affirme en toutes lettres pouvoir « tout dire ».

***La parole concentrationnaire de Semprún :
une thanatographie qui se heurte à l'irreprésentable***

La littérature donne aux survivants des camps de concentration une voix pour se faire entendre, mais elle leur confère avant tout une certaine forme de pouvoir. En prenant la parole, l'écrivain-témoin jouit d'un statut qui lui permet de faire le deuil de l'expérience concentrationnaire; l'écriture devient alors un lieu de déprise face à l'événement marquant, car écrire c'est se donner enfin accès à la liberté. Roland Barthes appelle « discours de pouvoir tout discours qui engendre la faute, et partant la culpabilité, de celui qui le reçoit¹⁴³. » Selon lui, « le réel n'est pas représentable¹⁴⁴ » parce qu'il échappe à la dimension linéaire du langage. Dans cette perspective, le camp de concentration serait pour le sémiologue un phénomène que le langage ne pourrait prendre en charge. L'écrivain espagnol accorde, quant à lui, une valeur quasi utopique à la langue. Un peu comme Sade

¹⁴³ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

qui encense la philosophie du *tout dire*, le narrateur de *L'écriture ou la vie* soutient qu'il n'y a pas *a priori* d'obstacle à *tout* représenter :

On peut toujours *tout dire*, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours *tout dire*, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile.

On peut *tout dire* de cette expérience [le camp de concentration]. Il suffit d'y penser. D'avoir le temps, sans doute, et le courage, d'un récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini. [...] Mais peut-on entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils [les lecteurs] la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires?¹⁴⁵ (*ÉV*, 26)

Néanmoins, cette liberté serait factice, car selon Barthes, il n'existe pas de conformité entre le réel et le langage. L'écriture pour le moins réaliste du narrateur-écrivain ne lui permet pas d'apaiser ses angoisses ni de se débarrasser du fardeau mémoriel puisqu'il est confronté à l'impossibilité de représenter l'horreur du camp. En ce sens, l'écriture se découvre une épreuve l'obligeant à ressasser les souvenirs de la mort plutôt qu'une entreprise réparatrice comme il l'avait d'abord prétendu :

Tout au long de l'été du retour, de l'automne, jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la vie – l'écriture, le plaisir – m'en ont au contraire éloigné, m'ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire. (*ÉV*, 146)

Bien que l'écriture soit pour le narrateur-témoin un écueil qu'il doit surmonter s'il veut un jour se déprendre de sa mémoire, dans la pratique, elle devient l'instrument grâce auquel

¹⁴⁵ C'est moi qui souligne. Il est intéressant de constater que l'auteur se contredit à ce sujet lorsque, dans un livre à deux voix, *Se taire est impossible*, il fait appel à une argumentation qui va à l'encontre de ce qu'il affirme plus haut : « On ne peut pas tout dire, tout faire imaginer, tout faire comprendre. C'est évident que non. » (p. 17) Puis, un peu plus loin, il ajoute : « [...] plus j'écris, plus la mémoire me revient, c'est-à-dire qu'après ce dernier livre, j'ai encore plus de choses à dire qu'avant de commencer le premier. [...] De là ma théorie que c'est une écriture inépuisable, à la fois impossible et inépuisable. On ne peut pas dire, mais on n'aura jamais tout dit. On peut dire à chaque fois davantage. » (Jorge Semprun et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Arte/Mille et une nuits, 1995, p. 18.).

une alchimie opère. En faisant appel au mémoriel, l'écriture transforme les contenus vécus souvent dans le drame et le pathos en matériaux souples et perméables qui permettent d'amorcer un deuil. Tout compte fait, le sujet doit écrire la mort pour accéder à la vie; le souvenir de la mort étant un passage obligé vers une sorte de « libération intérieure¹⁴⁶ ». Le narrateur du récit de Semprún doit donc replonger dans la mémoire du camp, s'y enfermer à nouveau s'il veut s'en sortir. Même si cela lui apparaît une épreuve insurmontable, une « expérience mortifère » (*ÉV*, 292), il sait que l'écriture est le passeport moyennant lequel il réussira à faire le deuil de l'expérience concentrationnaire :

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre. (*ÉV*, 215)

La difficulté d'écrire l'univers concentrationnaire pour Semprún vient du fait qu'il ne réussit pas véritablement à *entrer* dans le camp, c'est du moins l'impression qu'il en a. Chaque fois qu'il tente de s'approcher du lieu pour en franchir le seuil et qu'il s'efforce de le saisir pour le *re-présenter*, c'est-à-dire pour le réactiver dans le temps présent, l'écriture se dérobe. C'est ce qui pousse l'écrivain-témoin à abandonner temporairement son projet d'écriture :

Il est vrai qu'en 1947 j'avais abandonné le projet d'écrire. J'étais devenu un autre, pour rester en vie.

À Ascona, dans le Tessin, un jour d'hiver ensoleillé, en décembre 1945, j'avais été mis en demeure de choisir entre l'écriture ou la vie. C'est moi qui m'étais mis en demeure de faire ce choix, certes. C'est moi qui avais à choisir, moi seul.

¹⁴⁶ Dans la préface de *Si c'est un homme*, Primo Levi écrit : « Celui-ci [ce livre] était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensées à l'époque du Lager. Le besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres" avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure. » *Op. cit.*, p. 8.

Tel un cancer lumineux, le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie. Mon goût de vivre, du moins, mon envie de persévérer dans cette joie misérable. J'avais la certitude d'en arriver à un point ultime, où il me faudrait prendre acte de mon échec. Non pas parce que je ne parvenais pas à écrire : parce que je ne parvenais pas à survivre à l'écriture, plutôt. Seul un suicide pourrait signer, mettre fin volontairement à ce travail de deuil inachevé : interminable. Ou alors l'inachèvement même y mettrait fin, arbitrairement, par l'abandon du livre en cours. [...] Il me fallait choisir entre l'écriture ou la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre. (*ÉV*, 253-255)

L'abandon du geste d'écriture et la décision volontaire d'oublier le passé témoignent de la peine qu'éprouve le personnage à représenter son expérience concentrationnaire. Ses multiples tentatives pour écrire la mort se heurtent donc à un obstacle, celui de la représentation.

Bien qu'il prétende, dans un premier temps, pouvoir « tout dire », il se borne à des limites. Ses brouillons témoignent de ce qui s'est passé avant et après Buchenwald, mais le protagoniste se rend compte qu'il ne franchit jamais véritablement la frontière du camp :

Mon problème à moi [...] il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... Pour recommencer autrement, ailleurs, de façon différente... Et le même processus se reproduit. (*ÉV*, 218-219)

Le narrateur de *L'écriture ou la vie* semble, comme Sisyphe, condamné à un éternel recommencement; plutôt que d'entrer sans préambule dans le camp et de l'affronter, il se tient sur le seuil telle une sentinelle hésitante à dévoiler le secret dont elle est gardienne. En somme, c'est comme si le témoin ne réussissait pas à faire le choix entre l'écriture et la vie.

En exprimant sa difficulté à entrer dans le camp, le narrateur-écrivain arrive – et c'est là son tour de force – à représenter l'univers concentrationnaire. Donc, contrairement au personnage du récit de Wiesel qui témoigne de son expérience à Auschwitz sans

s'interroger sur les manières d'y parvenir, le protagoniste du texte de Semprún met en place une stratégie par laquelle il accède au camp en donnant l'illusion de ne pas l'atteindre. La parole concentrationnaire de Jorge Semprún est animée par un simulacre; en prétendant ne pas pouvoir s'approcher de l'objet de son désir, le narrateur-écrivain concrétise son projet de représentation sans pour autant se résoudre à « tout dire ». La parole de Semprún représente le camp de concentration de Buchenwald en trompe-l'œil dans la mesure où elle ne reste pas véritablement sur le seuil; en dépit du discours tenu par le personnage, elle finit par y entrer sans nécessairement « tout » dévoiler.

Le choix de l'écriture pour faire le deuil de la mort

En renonçant à témoigner de son expérience, le narrateur découvre l'écriture comme condition de possibilité de la vie. Représenter le camp de concentration de Buchenwald, c'est réactiver une présence qui n'est plus là, raviver une mémoire de mort donnant accès à la vie. C'est en quoi l'écriture de Semprún peut être considérée comme une thanatographie, et à plus juste titre, comme une « autothanatographie ». Non seulement représente-t-elle la mort, mais en même temps, elle permet à l'écrivain-témoin de renaître de ses cendres. En voulant se déprendre d'une mémoire porteuse d'angoisse, Semprún choisit la « vie », mais une vie meurtrie par l'expérience concentrationnaire que seule une parole artistique est à même de réparer. Le travail d'écriture s'avère parfois pénible pour le sujet parce qu'il l'oblige à faire advenir dans le présent des souvenirs qu'il avait confiés à l'oubli pour se protéger. Raconter ce dont il a été témoin contribue à cicatriser, du moins en partie, les blessures du passé. En (s')écrivant, le sujet évacue ses souffrances. C'est comme s'il se disait : *il vaut mieux souffrir intensément une fois en écrivant ce qui a failli m'arracher à la*

vie plutôt que de le refouler et de laisser la mémoire du camp me gruger jusqu'à la moelle.

Ainsi, faire le choix de l'écriture correspond à faire le choix de la vie :

[...] le 11 avril 1987, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, j'avais fini par me rencontrer à nouveau. Par retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été, que j'étais toujours obligé de refouler, de tenir en lisière, pour pouvoir continuer à vivre. Pour tout simplement pouvoir respirer. Subrepticement, au détour d'une page de fiction qui n'avait pas semblé tout d'abord exiger ma présence, j'apparaissais dans le récit romanesque, avec l'ombre dévastée de cette mémoire pour tout bagage.

J'envahissais le récit, même.

À partir de ce moment, en effet, l'écriture avait tourné vers la première personne du singulier. Vers l'extrême singularité d'une expérience difficile à partager. J'écrivis longtemps, avec impatience. Dans l'aisance des mots justes qui affluaient, me semblait-il. Dans la douleur tonique d'une mémoire inépuisable, dont chaque nouvelle ligne écrite me dévoilait des richesses enfouies, oblitérées.

Au milieu de l'après-midi, cependant, à dix-sept heures quinze très précisément, je compris que je ne garderais pas les pages écrites ce jour-là à partir de mon apparition soudaine, insidieusement concertée, dans un récit qui n'en avait cure, qui aurait pu se passer de cette présence, qui devait s'en passer.

Je mis ces pages de côté. Je m'expulsai du récit. (*ÉV*, 296)

Il aura fallu de nombreuses années au narrateur pour se *déprendre* de son expérience concentrationnaire qu'il rangea dans une chemise où il écrivit le titre de son nouveau livre :

« L'ÉCRITURE OU LA MORT¹⁴⁷ » (*ÉV*, 299) qui deviendra *L'écriture ou la vie*. Comme

l'affirme le narrateur : « Nul ne peut écrire s'il n'a le cœur pur, c'est-à-dire s'il n'est pas assez dépris de soi. [...] l'écriture est [...] une façon de se déprendre de soi en prenant sur

soi : en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours » (*ÉV*, 377). C'est cette « déprise » qu'il lui faut atteindre pour se « libérer ». Or,

George Semprún¹⁴⁸ entreprend le samedi 11 avril 1987 – le jour même où ironiquement

Primo Levi se suicide en se jetant dans la cage d'escalier de sa maison de Turin et où on célèbre le quarante-deuxième anniversaire de la libération de Buchenwald – la rédaction de

¹⁴⁷ En petites majuscules dans le texte.

¹⁴⁸ J'attire ici l'attention sur le fait que le narrateur et l'auteur partagent le même prénom, en dépit d'une graphie différente. Ainsi, le prénom qui apparaît sur la fiche personnelle du personnage établie lors de son arrivée à Buchenwald est « George » alors que celui de l'auteur du récit est « Jorge ».

son expérience concentrationnaire, et plus précisément la description de son arrivée au camp; décision qu'il considère comme « [u]ne stratégie de l'inconscient, pourtant, suave et surnoise dans ses formes, brutale dans son exigence » (*ÉV*, 291). Faudrait-il voir un lien entre cette apparente coïncidence – la mort de Levi – et le projet d'écriture de Semprún sinon que la mise à mort du premier aurait contribué à changer la vie (l'avis) du second? C'est à Paris, « au premier étage d'une maison du début du siècle, dans le septième arrondissement, en face d'un vaste jardin privé. Ou ministériel, peut-être. Fermé au public, en tous les cas » (*ÉV*, 291), que le narrateur de Semprún s'engage enfin à respecter son « devoir de mémoire » en sortant de l'anonymat :

Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire, désormais. Car j'avais toujours su comment l'écrire : c'est le courage qui m'avait manqué. Le courage d'affronter la mort à travers l'écriture. Mais je n'avais plus besoin de ce courage. [...] J'allais écrire pour moi-même, bien sûr, pour moi seul. Il n'était pas question de publier quoi que ce fût, en effet. Il était impensable de publier un livre tant que je serais un dirigeant clandestin du P.C.E. À l'aube d'une journée de printemps, rue Concepción-Bahamonde, je me suis assis à ma table, devant ma machine à écrire. C'était une Olivetti portable, au clavier espagnol : tant pis, je me passerais des accents graves et circonflexes. (*ÉV*, 312)

Le texte de Semprún signe ici un constat d'échec en ce qu'il représente l'impossibilité pour l'écrivain-témoin de faire un choix entre l'écriture ou la vie. Le narrateur *sait* qu'il ne peut échouer à sa tâche au nom d'une mémoire qu'il se doit de conserver. Le récit de ses pertes transforme ainsi le narrateur-écrivain « en archéologue de la mémoire et de ses plis¹⁴⁹ ». Le témoignage que livre Jorge Semprún dans *L'écriture ou la vie* n'aurait probablement jamais atteint ce niveau de dévoilement n'eût été du besoin de faire part de ce qui s'est passé dans le camp de concentration de Buchenwald.

¹⁴⁹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 166.

La parole concentrationnaire de Semprún se confronte à des obstacles qui font en sorte qu'elle est obligée de représenter le camp de Buchenwald. Sans pourtant entériner la philosophie du « tout dire » dont elle se réclame au début du récit, elle représente cet univers concentrationnaire en faisant appel à une stratégie qui relève du trompe-l'œil. En restant sur le seuil du camp, le narrateur-écrivain finit, ironiquement, par y avoir accès. C'est donc en représentant le lieu d'exclusion paradigmatique qu'est le camp de concentration que le narrateur réussit à se déprendre du lieu et à réfléchir sur ses blessures. Si l'écriture lui avait d'abord paru une entreprise insurmontable, elle s'est révélée une voix par laquelle le témoin s'est libéré. Autrement dit, la liberté du déporté doit transiter par la mémoire du lieu clos afin de se révéler.

***Au nom de tous les miens* de Martin Gray : une parole vindicative**

La parole concentrationnaire de Martin Gray n'a pas été écrite dans l'urgence. C'est plus de vingt-six ans après la fin du génocide hitlérien que paraît *Au nom de tous les miens*. Contrairement à *La nuit* et à *L'écriture ou la vie* qui mettent l'accent sur le camp de concentration, le témoignage de l'écrivain juif d'origine polonaise, sans faire abstraction de ce huis clos, s'attarde davantage sur les conditions d'enfermement qui le précèdent, celles du ghetto. En rendant compte de ce qui s'est passé à la fois dans le ghetto de Varsovie et dans le camp d'extermination de Treblinka, le récit de Martin Gray semble nourri par un désir de vengeance tardive qui trouverait son explication dans une revendication sociale. Gray met en scène un narrateur qui, dans l'optique de survivre pour venger les siens, transgresse les règles imposées par le régime nazi. La lutte à laquelle le personnage se livre y prend l'allure d'une véritable agonistique de tous les instants. La sexualité, la contrebande

et le meurtre sont des moyens auxquels il a recours afin d'« échapper » à l'entreprise génocidaire nazie. Mais comme la plupart des Juifs d'Europe, il finira par se faire épingler. Une fois à Treblinka, il ne renonce cependant pas à son projet initial. Il continue à s'insurger contre les principes nazis, au risque de sa propre vie, en s'évadant du camp. Dans un contexte aussi hermétique que celui du camp d'extermination de Treblinka, l'évasion constitue une transgression majeure; échapper à *Thanatos* dans « un camp de la mort », c'est remettre en question et la visée et le pouvoir que le camp d'extermination s'est donnés. En représentant, bien des années plus tard, ce même délit, Gray évoque et convoque tout à la fois une mémoire qui est celle de la mort afin de se venger. Dans cette perspective, *Au nom de tous les miens* signe la mise en échec d'un camp d'extermination qui n'est guère parvenu à éliminer *tous* les Juifs qui y ont été déportés durant l'Occupation. Or, avant de montrer comment cette parole testimoniale représente la lutte pour la survie dans le ghetto de Varsovie et dans le camp de concentration et d'extermination de Treblinka, il faudra recontextualiser ce laboratoire à ciel ouvert de la barbarie nazie où des milliers de juifs ont péri.

Le ghetto de Varsovie comme laboratoire

Durant la Deuxième Guerre mondiale, le régime nazi érige un peu partout en Europe des ghettos qui servent d'étape intermédiaire vers la « Solution finale ». Plusieurs villes en sont alors pourvues, dont Lodz, Budapest, Cracovie, Lublin et Varsovie. Néanmoins, le concept de « ghetto » n'est pas une invention du Troisième Reich. L'origine du phénomène et l'étymologie du mot remontent à la Renaissance italienne. Le mot « ghetto » est un emprunt à l'italien *ghetto* du nom d'une petite île de Venise qui signifie

« fonderie ». C'est dans cette île que les Juifs de Venise furent assignés à résidence à partir de 1516. Plus de quatre siècles plus tard, les dirigeants du Parti national-socialiste ouvrier allemand récupèrent le principe pour en construire des centaines. En septembre 1939, la Pologne est prise d'assaut et envahie par les nazis. Le mois suivant, des ghettos sont créés dans différentes villes à travers le pays. Ces quartiers fermés, complètement coupés du reste de la cité, et souvent surpeuplés, sont délimités par des murs de briques hauts de trois mètres flanqués de barbelés qui contrôlent les populations juives en attendant de les envoyer dans des camps de concentration où elles seront décimées. Au début de l'année 1940, les villes de Lublin et de Lodz voient s'ériger leurs premiers ghettos. Dès l'automne suivant, c'est au tour de Varsovie d'y inaugurer le sien. Le 12 octobre 1940, ce qui correspond ironiquement au jour de la fête juive de Yom Kippour (Le Grand Pardon), environ un demi-million de Juifs sont enfermés à l'intérieur d'un périmètre de quatre kilomètres carrés d'où nul n'a le droit de sortir, à moins de disposer d'un laissez-passer. Il s'agit d'un lieu de transition, d'un laboratoire, où les sujets sont soumis à des conditions précaires : insalubrité, froid, maladies, malnutrition, famine, faisant de ce ghetto une véritable « prison [...] où l'on mourait pour un mot ou un regard, où l'on crevait de faim et de froid, où le typhus vous traquait¹⁵⁰ ». On cherche ainsi à tester les limites de l'humain. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on procédait dans le ghetto, comme à l'entrée dans les camps de concentration, à la désinfection des prisonniers. Partout à Varsovie, des affiches faisaient la promotion de ces séances de nettoyage extrême qui soulèvent d'ailleurs la révolte du narrateur du récit de Martin Gray : « Nous sommes porteurs de germes, la vermine. Alors[,] on nous désinfecte : c'est notre nouveau supplice. On nous oblige à entrer

¹⁵⁰ Martin Gray, *Au nom de tous les miens*, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 62. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NTM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

dans des bains brûlants ou glacés. » (NTM, 93) Outre la prolifération de poux et du typhus, les principales causes de décès dans le ghetto sont les interventions nazies. Les nombreux assassinats quotidiens perpétrés par les troupes allemandes contribuent à transformer le ghetto en cimetière à ciel ouvert, faute de place pour enterrer les corps dénudés et leur offrir une sépulture : « Je vois les cadavres dépouillés de leurs vêtements demeurer dans les rues, sur les trottoirs. La rue Karmelicka, proche de la prison de Pawiak, est devenue, disent les enfants en haillons, “*la forge de la mort*”¹⁵¹. » (NTM, 98) Dans ce contexte belliciste, les survivants sont quotidiennement confrontés à la disparition et au décès de centaines de Juifs de tout âge et de tout rang social, de sorte qu’à dix-sept ans à peine, le narrateur d’*Au nom de tous les miens* peut déjà dire que « [s]a vie, [s]a courte de vie, [est] pleine de morts ». (NTM, 54) Afin d’échapper aux nazis, les Juifs du ghetto sont confinés au silence; leur survie en dépend. Parler le moins possible, tout en restant cachés à longueur de journée sans la possibilité de sortir sont les conditions qu’ils doivent respecter pour survivre. Le protagoniste du récit de Martin Gray doit alors « apprendre [à ses frères et à sa mère] à se taire, à rester couchés immobiles dès qu’ils entendent des bruits ou des voix : il a suffi parfois du cri d’un nourrisson pour perdre une quinzaine de personnes. [...] le silence envahit le ghetto ». (NTM, 120-121) Enfin, s’ajoute à ce huis clos une dimension productrice, semblable à celle du camp de concentration de Buchenwald, car les Juifs du ghetto de Varsovie sont soumis au travail forcé. Pour survivre, ils doivent fabriquer du matériel de guerre, devenant ainsi des esclaves au service des maîtres nazis : « Et puis ce sont des bourreaux avides : ils ont installé des *Shops*, des fabriques, et ils nous font travailler comme des esclaves : nous fabriquons des uniformes, des casquettes, des ceinturons pour la grande armée des bourreaux. » (NTM, 62) En somme, le ghetto de

¹⁵¹ C’est l’auteur qui souligne.

Varsovie se révèle un laboratoire qui, par des précédés aussi novateurs que cruels, vise la mise en place d'un nouveau paradigme basé sur la suprématie aryenne.

À partir du 23 juillet 1942, la plupart des Juifs du ghetto sont déportés en masse vers Treblinka, le deuxième plus grand camp d'extermination nazi après Auschwitz, situé à une centaine de kilomètres de Varsovie. Dans cette perspective, le ghetto de Varsovie apparaît comme l'antichambre de Treblinka, un passage obligé pour accéder à la « liberté » :

Ici, à Treblinka, ce n'était pas les Juifs que l'on tuait, ce n'était pas une race particulière que l'on exterminait : les bourreaux voulaient détruire l'homme et ils avaient décidé de commencer par ceux des hommes qu'on appelait juifs, mais tous les hommes étaient condamnés. [...] À Treblinka, c'est l'homme qu'on supprimait. (NTM, 164)

En un peu plus d'un an, près de huit cent mille Juifs sont tués dans l'une des treize chambres à gaz du camp pour ensuite être enterrés dans des tranchées.

Quant aux Juifs enfermés dans le ghetto, ils organisent une insurrection en créant une unité de défense armée. Dès l'automne 1942, plusieurs groupes, dont l'Organisation juive de combat (OJC)¹⁵² et l'Association miliaire juive (AMJ)¹⁵³ (fondée par le Parti sioniste-révisionniste), s'allient pour combattre les nouvelles déportations. L'étymologie du nom « Varsovie » prend alors tout son sens, car en polonais, elle désigne le « bourg de Warsz », qui veut dire « village de querelleurs¹⁵⁴ ». Le 18 janvier 1943, tandis que des milliers d'ouvriers se dirigent vers l'*Umschlagplatz* (point de rassemblement) pour attendre leur départ quotidien au travail, quelque mille gendarmes et officiers nazis pénètrent inopinément dans le ghetto et attaquent ses occupants. Les ouvriers tentent de se sauver et ripostent à coups de feu, de grenades et de cocktails Molotov, engendrant des morts et des

¹⁵² La dénomination polonaise est : *Zydowska Organizacja Bojowa (ZOB)*.

¹⁵³ La dénomination polonaise est : *Zydowski Zwiazek Wojskowy (ZZW)*

¹⁵⁴ Paul Robert, *op. cit.*, p. 2335.

blessés. Surpris par cette révolte, les Allemands battent en retraite sans avoir atteint leur objectif¹⁵⁵. Cependant, ceux-ci refusent de capituler et entreprennent de liquider de force le reste du ghetto. Le 19 avril 1943, à l'aube de la Pâque juive, les nazis envahissent de nouveau le ghetto, sous les ordres du colonel Ferdinand von Sammern-Frankenegg, remplacé dès les premières heures par le *SS-Brigadenführer* Jürgen Stroop. L'objectif ultime de cette action massive censée durer trois jours est de déporter les derniers Juifs de Varsovie vers les camps d'extermination. Mais à l'arrivée des SS, les insurgés passent à l'attaque en dépit du fait qu'ils possèdent une quantité insuffisante d'armes pour assurer la défense de tous les groupes de combat comparativement aux Allemands qui, nettement mieux équipés, disposent d'une dizaine de chars d'assaut, de lance-flammes et d'avions porteurs de bombes incendiaires¹⁵⁶. Le cinquième jour de la résistance (23 avril), le général Stroop change de tactique en ordonnant à ses troupes d'allumer des incendies un peu partout dans le ghetto afin de forcer les Juifs à sortir de leur cachette¹⁵⁷. Bien que les combattants effectuent des raids sporadiques qui se prolongent pendant des semaines, les Allemands réduisent rapidement le ghetto en ruines. Peu de Juifs réussissent à fuir par les égouts où sont lancées des bougies asphyxiantes¹⁵⁸. Pendant près d'un mois, les Juifs varsoviens – dont Martin Gray et son père faisaient partie – se rebellent pour tenter de mettre en échec les nazis. La révolte du ghetto de Varsovie est ainsi devenue le symbole de la résistance juive, parce qu'elle s'est avérée le premier, mais aussi le plus important, soulèvement juif de l'histoire de la Shoah. Cette révolte remet en question l'idée reçue voulant que les Juifs d'Europe n'aient rien fait pour s'opposer au régime nazi. Au terme de

¹⁵⁵ Georges Wellers, « Bref historique du soulèvement du ghetto de Varsovie », *Le soulèvement du ghetto de Varsovie et son impact en Pologne et en France*, Paris, Centre de documentation juive contemporaine, 1984, p. 11.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁷ Plusieurs Juifs trouvent alors refuge dans des abris souterrains appelés *bunkers*.

¹⁵⁸ Georges Wellers, *loc. cit.*, p. 15.

ce conflit, les principales infrastructures de la ville sont presque entièrement détruites. Le 16 mai 1943, le général Stroop ordonne l'incendie de la Grande Synagogue de la rue Tlomacki pour signifier la victoire allemande. De nos jours, il ne subsiste que deux pans de mur du plus important ghetto érigé durant l'Occupation.

Le ghetto comme espace agonistique : sexualité, contrebande et meurtre

Dans *Au nom de tous les miens* de Martin Gray, la représentation du ghetto occupe une place centrale contrairement à *La nuit* d'Elie Wiesel, où il n'est évoqué qu'au tout début du récit, juste avant que les Juifs ne soient contraints de monter à bord des trains qui les conduiraient, à leur insu, dans le camp d'Auschwitz. Dans l'œuvre de Gray, le ghetto se révèle un espace agonistique. Le narrateur s'y livre, en effet, au « jeu de la vie et de la mort » (*NTM*, 102). Ce qui est *en jeu* dans ce contexte, ce n'est pas de l'argent ni quelque bien matériel que ce soit, mais la vie du sujet ni plus ni moins : « J'ai pensé à me suicider mais j'avais dix-sept ans, la rage de vivre et de les [bourreaux] insulter, de jouer encore et de tenter la chance. » (*NTM*, 107) Or, plutôt que de se donner la mort, le narrateur s'engage dans une lutte contre le régime nazi en faisant appel à divers moyens lui permettant d'accéder à une certaine marge de manœuvre. Son suicide aurait été un échec à l'égard de tous les siens pour lesquels il s'est juré de survivre.

La représentation de la sexualité dans le récit de Martin Gray concerne une liberté parce qu'elle accorde au sujet qui s'y prête une trêve dans sa lutte pour la survie. Dans ce contexte d'emprisonnement, le narrateur découvre son pouvoir de séduction et fait ses premières expériences sexuelles : « Elle [Zofia] était la première femme dont je prenais la main, et nous marchions en balançant les bras comme si la guerre n'avait jamais existé,

comme si je n'avais pas été juif, et comme si les bourreaux ne régnaient pas à Varsovie. » (NTM, 95) Même s'il n'y a pas passage à l'acte, la sexualité rend compte d'un besoin de sécurité. Cette idée est d'ailleurs renforcée lorsque le personnage s'abandonne explicitement à l'expression de ses désirs charnels avec Pola : « À Pola, dans notre cache rue Mila, m'unissait une sorte d'amitié physique : nous avons besoin de rassurer nos corps alors que le ghetto se murait dans le silence. » (NTM, 93) La proximité physique permet au narrateur de trouver le réconfort nécessaire à sa survie; la sexualité étant une solution vers laquelle il se tourne pour tenter de colmater ses angoisses engendrées par l'absence de figure de protection. La sexualité est donc une façon de se protéger contre le Mal : « Je ne veux plus les [ces voix d'enfants qu'on abat dans le ghetto] entendre, je me serre contre Rivka et nous faisons l'amour violemment, contre notre cheminée, et nous nous endormons, nos bras emprisonnant, chacun protégeant l'autre. » (NTM, 133) Dans un contexte où tous les repères ont disparu, la sexualité représente l'une des dernières formes de refuge.

Par ailleurs, la sexualité dans *Au nom de tous les miens* n'est pas uniquement représentée dans le ghetto de Varsovie. Il se trouve, en effet, que le narrateur se livre à l'expression de ses pulsions érotiques en dehors de ce huis clos. Après s'être enfui du camp d'extermination de Treblinka, il s'arrête à Zambrow où il fait la rencontre de Sonia à qui il prendra la virginité :

Une nuit, parce qu'elle [Sonia] m'a demandé de lui faire l'amour, parce qu'elle allait mourir et qu'elle voulait connaître cela de la vie. J'ai tenu son corps frêle et tremblant entre mes bras, il brûlait de toutes ces années qu'elle n'allait pas vivre. Puis nous avons pleuré et ri, nous donnant une petite fête, avec des pommes de terre cuites sous les braises du poêle et une gorgée de vodka. Sonia, avec ses cheveux défaits, sa peau blanche, ses yeux brillants, était belle. (NTM, 182)

La *perte de virginité* renforce ici le caractère transgressif de la relation sexuelle tel que le postule Bataille : « L'acte sexuel a toujours une valeur de forfait, dans le mariage, hors du mariage. Il l'a surtout s'il s'agit d'une vierge : il l'a toujours un peu *la première fois*¹⁵⁹. » C'est aussi ce que constate Freud dans une étude intitulée *Le tabou de la virginité* : « Le premier rapport sexuel est certes un acte lourd de conséquences; il l'est d'autant plus si le sang doit y couler¹⁶⁰ ». Il va même jusqu'à ajouter que « ce n'est pas seulement le premier coït avec la femme qui est tabou : tous les rapports sexuels le sont. On pourrait presque dire que la femme dans son entier est tabou¹⁶¹ ». Or, ce qui est particulier dans le récit de Gray, c'est que la relation sexuelle prend l'allure d'une faveur que le narrateur accorde à une jeune femme condamnée à une mort imminente. Ainsi, la « première » fois se révèle probablement aussi la « dernière ».

Dans l'œuvre de Gray, comme dans celle de Wiesel, la sexualité n'est jamais représentée dans le camp d'extermination de Treblinka. Elle l'est uniquement à l'extérieur de ses frontières, soit avant et après l'expérience concentrationnaire. Cette parole fait, elle aussi, croire au lecteur qu'il n'y avait pas de sexualité dans les camps de concentration. C'est comme si le désir avait disparu une fois les limites du camp franchies, comme si l'espace concentrationnaire était un lieu dépourvu de sexualité.

L'expression de la sexualité dans *Au nom de tous les miens* est celle d'un désir de vie nourri par une pulsion de mort. Cela rejoint d'ailleurs un énoncé de Georges Bataille stipulant que l'érotisme « est l'approbation de la vie jusque dans la mort¹⁶² ». Or, tout en assouvissant ses pulsions érotiques avec différentes partenaires (Zofia, Pola, Rivka, Sonia),

¹⁵⁹ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éd. de Minuit, 1957, p. 122.

¹⁶⁰ Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité », *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 71.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶² Georges Bataille, *op. cit.*, p. 17.

le personnage principal du récit de Martin Gray se dérobe à la mort qui l'entoure et à laquelle le nazisme espère le conduire.

Afin de survivre dans ce huis clos, il enfreint plusieurs règles imposées par les nazis, dont celle de franchir clandestinement les frontières du ghetto, au risque de sa propre vie, tout en se livrant à des activités de contrebande. Or, avant même que l'érection du mur du ghetto ne soit complétée, le protagoniste élabore des stratégies d'évasion, témoignant de son ardent désir de liberté :

Je veux voir ce mur de brique qui monte, s'allonge et nous enferme. Près de la place Parysowski il ressemble au mur d'une prison et tout notre quartier (car nous n'avons même pas le droit, a ordonné le haut-parleur, de l'appeler ghetto) sera une prison, la Pawiak des Juifs de Varsovie. Je veux savoir car je ne veux pas me laisser enfermer. Je marche dans la foule et je me répète : « Ne pas me laisser prendre. » [...] Le long du mur la foule est massée, silencieuse, fascinée. Les morceaux de verre, de barbelés au faite du mur sont parfaitement visibles. Les gens regardent, repartent. Il faudrait sauter ce mur : avec des échelles, des planches. On pourrait aussi entrer dans l'une de ces maisons qui donnent du côté aryen et dont les portes sont murées. Mais un mur, cela se troue, cela se franchit. (*NTM*, 52-53)

C'est la curiosité du personnage qui l'incite à passer à l'acte, c'est-à-dire à franchir quotidiennement les limites du ghetto en empruntant le plus souvent le tramway et parfois aussi les égouts (*NTM*, 110), au risque d'y laisser sa peau. La liberté ou la mort (*NTM*, 197) est le dilemme quotidien auquel ce personnage doit faire face :

[...] j'étais en danger de mort mais j'étais libre parce que j'avais violé leurs règlements. S'ils [les SS] me tuaient ils me tueraient libre et cela changeait tout. [...] moi je n'étais pas là pour mendier. Je combattais la prison en m'évadant, j'étais plus fort que les bourreaux. Je faisais ce que je voulais, malgré eux, contre eux. Je venais prendre des forces ici, dans les jardins, là au bord de la Vistule. Car le ghetto c'était aussi un univers de ciment et d'asphalte, sans arbres. Nous n'avions pas droit aux jardins. [...] j'avais envie de courir. J'étais dehors, j'allais rentrer, ressortir, et je vivrais. (*NTM*, 55-56)

Les nombreux passages quotidiens de part et d'autre du ghetto deviennent ainsi rapidement un jeu où l'objectif est de défier la mort, un jeu auquel il ne peut y avoir de perdant. *Échouer* signifie, dans ce contexte précis, *mourir*. Cela rappelle le roman d'Amélie

Nothomb, *Acide sulfurique*, où l'élimination des participants à l'émission de télé réalité,

Concentration, ne désigne pas seulement leur *rejet* du huis clos, mais leur *mort* :

Ma mère et mes frères ne sortent plus de leur cachette. Pola s'est réfugiée sous les toits; moi je devrais ne pas sortir mais je défie la chance : je rôde dans les rues, je suis une hyène, j'entre dans les appartements abandonnés, à peine les Ukrainiens et les policiers juifs les ont-ils quittés. Je vais sur leurs traces, je fouille à la recherche de nourriture, parfois je dois pousser le corps d'une femme qui a été violée et tuée; un bébé crie, seul dans une chambre. J'essaie de ne pas savoir : que pourrais-je faire? Je bourre ma chemise de tout ce que je peux trouver, puis je repars vers les miens. (NTM, 118)

En plus de voler de la nourriture dans les maisons abandonnées afin de subvenir aux besoins de sa famille, le personnage principal défie les lois en faisant de la contrebande :

Contrebandier, je le suis devenu, jour après jour. Grimper et sauter du tramway, enfouir mon brassard sous ma chemise, le glisser à temps à mon bras, connaître les gendarmes « joueurs », ceux sur lesquels on peut parier parce qu'ils se laissent acheter, trouver la marchandise, la revendre, calculer les bénéfices et les frais : maintenant, telle est ma vie.

Je pars dès la fin du couvre-feu dans la nuit encore glaciale. Je guette le tramway : quel est le Bleu de service ce matin? Parfois il me faut attendre, parfois je prends un risque, parfois je joue à coup sûr. Mais je joue. Je passe plusieurs fois par jour dans les deux sens : je joue ma vie plusieurs fois par jour. Mais je vis, libre. À chaque voyage, mes plans se perfectionnent, de nouvelles idées surgissent. [...] Maintenant j'ai des contacts, des liaisons, des habitudes, des fournisseurs attitrés dans la Varsovie aryenne. De faux papiers aussi : un titre de transport qui m'a sauvé une fois. Il certifie que j'habite du côté aryen et que je suis un jeune Polonais de bonne race. (NTM, 60)

C'est dans un contexte aussi précaire que celui du ghetto de Varsovie que le protagoniste, alors surnommé Miétek, se livre à des activités mercantiles. Alors que la plupart des Juifs ne pensent qu'à la mort, ce personnage met en place une organisation commerciale complexe. C'est d'ailleurs ce talent pour les affaires développé durant l'Occupation qu'il réactivera une fois qu'il se sera installé à New York chez sa grand-mère à la fin de la guerre et qui lui permettra de faire fortune avant de retourner en Europe.

Néanmoins, le narrateur n'échappe pas toujours à l'emprise nazie. À plusieurs reprises, il se fait prendre en flagrant délit, mais à chaque fois, il réussit à s'évader, parfois

même deux fois dans une seule journée (*NTM*, 116). Aussi est-il arrêté à deux occasions et envoyé dans un camp, mais lorsque l'occasion se présente, il s'évade : « Deux fois, j'ai réussi à être désigné pour un camp de travail, à grimper sur le camion, à sauter. Maintenant, je connais la route qu'ils [les SS] suivent, leur vitesse, le moment qu'il faut pour sauter. » (*NTM*, 122) D'ailleurs, il n'est pas complètement inutile de souligner que le fantasme de l'évasion joue un rôle capital dans les écrits concentrationnaires.

Afin de conserver sa liberté, le protagoniste doit parfois commettre la transgression ultime, celle du meurtre. *Au nom de tous les miens* fait le récit des nombreux crimes commis par le narrateur alors qu'il habitait dans le ghetto :

Je me souviens de ce soldat que j'avais voulu tuer. J'avais manqué de chance. [...] Et j'ai enterré dans le sol en terre battue ce grand soldat, mon premier mort; j'ai recouvert son corps sans une hésitation, sans un remords. Mon père a pris la carabine et n'a posé aucune question. (*NTM*, 126)

Contrairement à Max Aue, le protagoniste des *Bienveillantes*, le narrateur du récit de Martin Gray n'est pas ébranlé par ce premier meurtre. La mise à mort semble plutôt motivée par un ardent désir de vengeance. Dans ce contexte, il tue pour ne pas être tué; une logique qui réussit à rendre obsolète la loi du talion. C'est aussi ce même principe qui régit le deuxième meurtre du narrateur :

Il [le tueur ukrainien] est tombé du côté de la cour et cela me donne quelques instants de répit. Je suis descendu, tirant son corps, le cachant sous des caisses, puis la nuit venue[,] je l'ai enterré avec l'aide de policiers juifs. Eux ou nous : leur guerre ne laisse pas place au remords. [...] Celui qui regarde en arrière est un homme mort : penser à hier, au temps des hommes, à Zofia, aux *droshkas* derrière lesquelles je courais, à la rue Senatorska, est une maladie qui tue. (*NTM*, 128-129)

Le narrateur avoue ne pas éprouver de *remords* à tuer autrui, car ce serait l'équivalent de *tourner le dos* à l'adversaire, et par conséquent, de s'exposer à la *mort*. L'absence de culpabilité peut ainsi être interprétée, dans ce contexte, comme une stratégie de survie.

Le camp d'extermination de Treblinka : la transgression ou la mort

Si le ghetto de Varsovie est représenté, dans le récit de Martin Gray, comme un lieu de transgression, il en est de même du camp d'extermination de Treblinka. En effet, même une fois déporté dans ce huis clos, le narrateur d'*Au nom de tous les miens* refuse de se conformer aux règles, motivé par la soif de vivre et de survivre pour témoigner « au nom de tous les siens ». Or, c'est d'abord grâce à son père qu'il évite le pire. Contrairement à *La nuit* de Wiesel où le père du protagoniste refuse de dévoiler aux habitants du ghetto de Sighet le sort qui est alors réservé aux Juifs, le père du personnage de Martin Gray ne garde pas le silence sur les conditions d'enfermement dans le camp; à de nombreuses reprises, il met en garde son fils contre la philosophie nazie et lui explique ce qui l'attend à Treblinka advenant qu'il se fasse prendre. Ainsi, plutôt que de voiler la vérité sous prétexte de vouloir l'*épargner*, le père cherche à protéger le fils en lui racontant ce qu'il sait au sujet de Treblinka :

À plusieurs reprises il [mon père] m'a parlé de l'Est. Là-bas, on nous tue. Un homme a pu sauter du train, revenir, raconter : les voies se perdent dans les landes, vers un lieu désert que les paysans appellent Treblinka. Là-bas les nôtres disparaissent par trains entiers et les wagons retournent, au bout de quelques heures, vides, rentrant vers Varsovie et l'*Umschlagplatz*. Et ils ont pris 200 000 d'entre nous en un peu plus d'un mois. Treblinka. Ce nom grandit en moi comme une herbe sauvage et heure après heure une colère folle me gagne, je la sens monter, déborder ma raison, elle m'étouffe. (NTM, 125-126)

C'est donc grâce à la transmission des savoirs reliés à ce huis clos que le narrateur parvient, en partie, à survivre.

Quoique Treblinka, comme Auschwitz, constitue un lieu hautement sécurisé, il y a des déportés qui, comme le personnage de Martin Gray, ont réussi à contourner les lois et à survivre pour en témoigner :

[...] j'ai appris à fouiller dans les poches d'un geste rapide, à trouver les biscuits, le sucre, à porter à ma bouche et à avaler sans mâcher ces morceaux de vie. Un mouvement des lèvres ou des mâchoires et c'était la mort, le *Lazaret*, une balle dans la nuque. Ou la mort sous les coups de crosse ou de fouet. (*NTM*, 143)

En mangeant, ou plutôt en avalant sans mastiquer, des restes de nourriture trouvés sur le site du camp alors que cela est strictement défendu¹⁶³, le personnage transgresse la Loi car il *sait* pertinemment qu'un tel geste pourrait lui coûter la vie. Or, ce vol n'est qu'un préambule, à ce qu'il s'apprête à réaliser.

La transgression remet ici en question le principe fondamental du camp d'extermination. Si, comme on l'a montré plus haut, il existait une certaine marge de liberté dans les camps de concentration nazis, peu de déportés se sont évadés de ces huis clos. Le personnage se distingue en ce sens de la masse, car il réussit à s'enfuir de Treblinka afin de dénoncer les horreurs que les nazis ont fait subir à des milliers d'êtres humains :

Le plan que j'avais mis sur pied il y a si longtemps, avant le camp d'en bas était présent dans mes mains, dans ma tête. J'ai chargé dans un coin du wagon, accumulant les ballots, ni trop ni trop peu, ce qu'il fallait pour n'être rien, qu'une fourmi dans la colonne, active, anonyme. Puis j'ai abandonné le coin et sa cavité, remplissant l'autre partie du wagon et les prisonniers derrière moi entassaient les paquets que je poussais. J'ai sauté, grimpé, entassé encore. Le *kapo* criait, les Ukrainiens et les SS marchaient sur le quai, et les prisonniers, le dos courbé, grouillaient, courant, sautant, chargeant. Peut-être ne suis-je resté seul dans le wagon qu'une minute mais elle a suffi. J'ai plongé dans ma cavité et j'ai tiré le paquet qui m'emprisonnait, tendu les bras pour soutenir l'amoncellement, bloqué d'autres ballots avec le dos et la tête. J'ai senti le choc sourd d'autres paquets qu'on accumulait, qui me serraient contre la paroi du wagon, dans cet angle de liberté. Puis il y a eu le silence, ma main droite tenant crispée une bouteille de poison, la gauche serrant un couteau. L'attente, les bruits de voix, un coup de feu. [...] Enfin, mon wagon a commencé à rouler, lentement d'abord, puis un air vif s'est glissé entre les planches de la paroi. Le train avait pris de la vitesse. [...] Ce train, c'était un cri : celui de ma vie. (*NTM*, 166-167)

¹⁶³ Cette scène rappelle une anecdote que Freud relate dans *Totem et tabou* pour illustrer la valeur de tabou accordée aussi bien à tout ce qui appartient à un individu qu'à l'individu lui-même. Cet extrait a d'ailleurs déjà été cité dans le chapitre II de cette thèse. C'est pourquoi je ne crois pas nécessaire de devoir le répéter ici. Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 67.

Pour le narrateur, il n'y a pas d'autre solution que celle de l'évasion; il faut fuir pour ne pas mourir (*NTM*, 197). Dans le contexte d'un camp d'*extermination* comme celui de Treblinka, n'est-ce pas plutôt le respect de la Loi qui risque de mettre en péril la vie du prisonnier? Le déporté qui se soumet aux règles a de très fortes chances de finir au crématoire tandis que celui qui désobéit risque de subir un sort similaire, mais peut-être plus tôt que le premier. C'est à se demander si, dans ce contexte, mettre volontairement sa vie en péril n'est pas, pour le protagoniste, une solution de rechange aux sévices qu'il aurait endurés pendant des mois avant de périr dans le camp. Cela expliquerait peut-être la raison pour laquelle il porte toujours sur lui une fiole de cyanure. Advenant qu'un bourreau le surprenne en flagrant délit, il préférerait la mort à la torture.

Survivre pour venger les siens

Contrairement aux paroles concentrationnaires de Jorge Semprún et d'Elie Wiesel qui évacuent la problématique de la vengeance, *Au nom de tous les miens* en fait une sorte de leitmotiv. Issu du latin classique *vindicta* (lequel est dérivé de *vindicare*), le mot vengeance signifie l'action de « réclamer à titre de propriété, revendiquer¹⁶⁴ ». À la base du phénomène de la vengeance, il y a une affirmation à prendre en main, non seulement son propre sort, mais celui de tous les autres afin de réparer une perte. Il s'agit d'un geste susceptible de rétablir l'équilibre de la justice. En ce sens, la vengeance se manifeste au-delà de la loi du talion. Or, la parole de Martin Gray *revendique* une justice sociale face au préjudice que le peuple juif a subi durant l'occupation allemande. Ce n'est donc pas un hasard si la formule *Au nom de tous les miens*, qui donne d'ailleurs son titre au récit, est

¹⁶⁴ Paul Robert, *op. cit.*, p. 4018.

sans cesse réitérée dans le texte. Pour se venger, le narrateur doit d'abord *survivre* à l'expérience concentrationnaire. Et à force de se répéter qu'il doit « vivre », il finit par y croire fermement tout en ne perdant pas de vue le motif principal pour lequel il doit parvenir à sortir de ce huis clos. La répétition y révèle ainsi sa force de persuasion et son pouvoir d'endoctrinement :

C'est vrai, je suis devenu égoïste, c'est vrai je peux voir un mourant et passer près de lui sans m'arrêter. Parce que j'ai compris que pour le venger il me faut vivre, à tout prix. Et pour vivre il faut que j'apprenne à ne pas m'arrêter, que je sache le regarder mourir.

Mon égoïsme c'est ce qu'ils [les SS] m'ont laissé comme arme, je m'en suis saisi, contre eux. Au nom de tous les miens. (NTM, 63)

Bien que le projet du déporté semble avant tout motivé par un désir individuel, il s'avère sous-tendu par une visée collective. C'est surtout pour autrui que le narrateur cherche à échapper aux SS. Toutes les actions qu'il réalise sont orientées vers la vengeance des « siens ». C'est d'ailleurs ce qui fait de lui une sorte de *vindex*¹⁶⁵, c'est-à-dire de « protecteur, défenseur », bref celui qui montre au juge la violence faite à son prochain. En dénonçant le Mal que les siens ont subi, le narrateur se porte à leur défense et incarne le rôle du vengeur :

Je n'étais pas russe, j'étais polonais, mais qu'est-ce qu'un pays désert, un sol où pas un des vôtres n'est vivant? *Ma patrie, ma seule patrie, c'était les miens*, tous ceux pour qui j'avais vécu, ceux du ghetto et de Treblinka, mon peuple, ma patrie de chair et de douleur. Au nom de tous les miens, je ne pouvais faire qu'un seul choix¹⁶⁶. (NTM, 286)

La « patrie » du protagoniste n'est pas associée à un espace limité par des frontières géopolitiques. Pour Miétek, la survie est la condition d'émergence de la vengeance. La mort lui donnerait accès à une certaine forme de liberté quasi immédiate, mais elle ne lui

¹⁶⁵ Le terme latin *vindex* est formé de *vis*, qui signifie « force, violence », et de *dex*, dont la racine correspond à *dicere*, qui signifie « dire ».

¹⁶⁶ C'est moi qui souligne.

permettrait pas de venger qui que ce soit : « Se suicider était une révolte, mais celle des vaincus. Il faut vivre, Miétek. Vivre pour crier, dire, se venger. Pour que les tiens revivent par toi. » (*NTM*, 143) Or, cette vengeance devenue « amère » (*NTM*, 273) passe, dans le récit, essentiellement par une voie discursive. Bien que le narrateur ait, à plusieurs reprises, donné la mort à des soldats allemands pour avoir la vie sauve, la vengeance qu'il cultive dépasse le stade de la violence meurtrière. C'est en devenant le porte-parole de tous ceux qui n'ont pas survécu à l'expérience des camps de concentration et d'extermination nazis qu'il atteint son but ultime : « Pour vous [les miens], je ne peux qu'une seule chose, vivre encore. Pour vous venger et dire ce que vous étiez et comment ils vous tuèrent. » (*NTM*, 140) En racontant les événements dont il a été témoin dans le ghetto de Varsovie et dans le camp de Treblinka, le narrateur réactive la mémoire de ses proches, et du coup, il les faire renaître de leurs cendres :

Mère, père, mes frères, Julek Feld, autour de moi s'étendait le désert pareil à ce ghetto, mais j'en ai fait le serment dans ces ruines, le visage contre ces pierres brûlantes, chaque matin autant que durerait ma vie, les miens, tous les miens, ma famille et tous ceux de Treblinka et de Zambrow et de Bialystok, mon peuple, vous tous, ceux d'ici, chaque matin, tant qu'il me resterait la force de penser, je vous ferai revivre pour moi, avec le début du jour, chaque matin pour que vous soyez en moi, partageant ma vie. J'en ai fait le serment au milieu des ruines. (*NTM*, 227)

La parole testimoniale de Martin Gray, comme celles de Jorge Semprún et d'Elie Wiesel, est donc motivée par un « devoir de mémoire ». Mais contrairement à ces récits, elle se veut le résultat d'une promesse que le déporté s'est efforcé de respecter :

Puisqu'ils [les SS] prenaient notre vie, c'est qu'elle était un trésor, puisque les miens étaient morts j'étais dépositaire de leurs vies. Ils m'avaient légué leur passé, ce qu'ils auraient pu devenir et ce qu'ils avaient vécu de joies et de peines. Par moi seul vivait la rue Senatorska, par moi seul vivait la cachette du ghetto, par moi seul vivait le regard de Zofia ou de Rivka. Par moi seul et peut-être père avait-il réussi, peut-être dans la campagne luttait-il ou peut-être avait-il regagné Varsovie. Et par moi vivrait la vengeance. J'ai décidé de vivre. J'ai décidé de m'enfuir. Au nom de tous les miens. [...] vivre, vivre au nom de tous les miens, vivre pour me venger et pour dire au monde Treblinka c'est la mort. [...] Vivre, fuir, crier la vérité, les

venger. Ces mots répétés, élevés comme un barrage, ces mots posés l'un sur l'autre, pierres contre la peur, le désespoir, le renoncement. Et chaque jour [...] il fallait le [ce barrage] reconstruire, pierre après pierre, mot après mot, vivre, fuir, les venger, crier la vérité. (NTM, 142-145)

Dans ce contexte, le désir de vengeance du témoin semblerait trouver sa raison ultime dans l'écriture. C'est en prenant la parole au nom de tous les siens, c'est-à-dire en écrivant ce qu'il a vécu dans le ghetto de Varsovie et dans le camp d'extermination de Treblinka, que le narrateur arrive à se venger. Dans cette perspective, la parole concentrationnaire de ce survivant est performative – dans le sens où Austin l'entend¹⁶⁷ – parce qu'elle accomplit ce qu'elle promet : la vengeance du sujet. En effet, en témoignant de son expérience concentrationnaire, le personnage de Martin Gray se venge; il accomplit le projet qu'il s'est donné en assurant la mémoire de tous les siens.

C'est en revendiquant, au nom d'une collectivité, le droit de dire la souffrance et la mort d'autrui que le témoin atteint son objectif ultime. C'est ce qui permet, en dernière instance, de considérer *Au nom de tous les miens* comme étant de l'ordre d'une parole vindicative. Or, cette revendication est double. D'abord, le narrateur d'*Au nom de tous les miens* prend la parole afin d'éviter qu'un événement similaire ne se reproduise, et en même temps, il « redonne » vie à ceux dont l'existence a été écourtée par le système nazi. Mais curieusement, cette vengeance se veut tardive puisque le livre n'a été publié que plusieurs années après la Shoah. Dans ce contexte, comment expliquer ce décalage aussi important entre l'événement et sa représentation?

¹⁶⁷ Cf. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

Auschwitz, Buchenwald et Treblinka : des *topoi* qui s'écrivent

Même si, à partir de 1944, les SS entreprirent de gommer toutes les traces du génocide, en détruisant les crématoires d'Auschwitz, en brûlant les listes des déportés exterminés ainsi qu'une partie des archives, et en recouvrant les fosses communes, ils n'y parvinrent pas. En effet, en dépit des tentatives d'effacement des dépouilles matérielles (notamment à l'origine des thèses négationnistes), s'est développée une littérature testimoniale cherchant à représenter l'univers concentrationnaire. Ainsi, contrairement à la l'idée soulevée par Adorno, écrire après Auschwitz – comme après Buchenwald et Treblinka – ne s'est pas révélé un geste « barbare », mais profondément « humain ». Cette prise de parole fut, pour des auteurs comme Elie Wiesel, Jorge Semprún et Martin Gray, une façon de réparer, par-delà le langage, ce que les nazis avaient tenté de supprimer : leur condition humaine. Les trois récits étudiés dans ce chapitre (*La nuit*, *L'écriture ou la vie* et *Au nom de tous les miens*) représentent, dans des perspectives diverses, le camp de concentration. Néanmoins, tous mettent l'accent sur la force et la volonté de l'homme à survivre à une expérience limite comme celle des camps nazis.

D'abord, aucun des trois titres des récits étudiés ici ne fait référence à l'expérience concentrationnaire. Cela confirmerait, comme le soutient Yves Stalloni, « la volonté des auteurs de dépasser le simple témoignage au profit d'une réflexion sur l'homme et ses capacités¹⁶⁸ ». Dans le titre du récit de Wiesel, le mot « nuit » revêt, comme le précise Cynthia J. Haft, une double signification : « [...] *it is the literal first night that he [the narrator] spends in camp, and it is also the beginning of that phase of his life that he calls*

¹⁶⁸ Yves Stalloni, « De l'horreur à la littérature », *Le Magazine littéraire*, « La littérature et les camps : de Primo Levi à Jorge Semprún », n° 438, janvier 2005, p. 43.

“la nuit”, *his stay in camp*¹⁶⁹. » Or, la référence au camp n’est exprimée dans ce titre que d’un point de vue métaphorique. Il n’est donc pas question de mettre l’accent sur la Shoah, mais de se servir d’une image, celle de la nuit, pour définir cette période de « grande noirceur » (comme le veut le cliché) que les personnages traversent. Bien que la dernière nuit qu’Eliezer passe dans le ghetto de Sighet avec sa famille marque le passage entre le dehors et le dedans du camp, il y a trois autres nuits qui sont déterminantes dans l’évolution du protagoniste : « La dernière nuit à la maison, la dernière nuit au ghetto, la dernière nuit dans le wagon, et maintenant, la dernière nuit à Buna. Combien de temps encore notre vie se traînerait-elle d’une “dernière nuit” à l’autre? » (*N*, 128) Le titre du récit de Semprún, *L’écriture ou la vie*, ne fait pas non plus référence au camp de concentration. Il mise plutôt sur des aspects reliés indirectement au phénomène tels que l’écriture et la vie. Quant au titre du récit de Martin Gray, *Au nom de tous les miens*, il ne cherche pas davantage que les deux autres à mettre l’accent sur l’horreur du camp. Il évoque le désir de *porter* la parole de ceux qui lui étaient chers et ainsi de les venger. Ces trois titres évitent donc les pièges du sensationnalisme et de la propagande.

Les narrateurs mis en scène dans les récits de Wiesel, de Semprún et de Gray disposent, comme le protagoniste du « Mur¹⁷⁰ » de Jean-Paul Sartre, d’une certaine marge de manœuvre : celle de faire des choix. En choisissant de ne pas sombrer dans le pathos afin de pouvoir, un jour, témoigner de leur expérience, les personnages de *La nuit*, de *L’écriture ou la vie* et d’*Au nom de tous les miens* sont, à bien des égards, des héros existentialistes, c’est-à-dire qu’ils sont à la fois « libres » et « responsables » de leur

¹⁶⁹ Cynthia J. Haft, *The Theme of Nazi Concentration Camp in French Literature*, The Hague, Mouton, 1973, p. 64. C’est moi qui traduis : « C’est littéralement la première nuit qu’il [le narrateur] passe dans le camp, et c’est aussi le début de cette période de sa vie qu’il appelle “la nuit”, son séjour dans le camp. »

¹⁷⁰ Jean-Paul Sartre, « Le mur », *op. cit.*

existence. Dans *La nuit*, le personnage principal, Eliezer, *choisit* de lutter de toutes ses forces pour rester en vie. En dépit des souffrances qui l'affligent (le froid, la neige, le manque d'eau, de nourriture et de sommeil, la perte de ses proches, la maladie), il refuse de s'abandonner aux désirs des maîtres nazis, de se laisser mourir. Dans *L'écriture ou la vie*, le narrateur choisit l'écriture pour faire le deuil de la mort. Quoique l'écriture de son expérience concentrationnaire lui soit pénible parce qu'elle l'oblige à « retourner » dans le camp, le protagoniste se fait violence en se tournant vers l'écriture pour tenter d'exorciser ses angoisses. C'est donc à travers la parole écrite qu'il réussit enfin à se « libérer ». Dans ce cas, le choix de l'écriture correspond à celui de la vie. Enfin, dans *Au nom de tous les miens*, le choix est également celui de la vie. Le narrateur choisit de ne pas se laisser *abattre* (dans tous les sens du terme) par le régime nazi. Ainsi transgresse-t-il de nombreux interdits, dont celui de franchir clandestinement les frontières du ghetto de Varsovie et du camp de Treblinka alors que cela risque de lui coûter la vie. Le jeu et la lutte auxquels il se livre témoigne du choix de la vie face à la mort. En refusant de se conformer aux règles et aux lois imposées par le régime en place, ce personnage choisit la liberté afin de témoigner « au nom » de tous les siens. Les différentes œuvres littéraires étudiées dans ce chapitre rendent compte d'un commun désir de survie dans des lieux visant la déshumanisation des sujets. Tout en représentant le huis clos à partir duquel elles émergent, ces paroles nées de la résistance montrent comment le sujet, même dans une situation extrême, jouit d'une certaine marge de manœuvre. Dans cette perspective, la parole concentrationnaire semblerait donc mettre en échec la logique derrière laquelle se profile le camp de concentration. Or, qu'en est-il de la parole carcérale? Quelles sont les stratégies discursives auxquelles elle fait appel pour représenter la prison? Quelles seraient les passerelles

susceptibles de s'établir entre la parole concentrationnaire et la parole carcérale dans le cadre des œuvres faisant partie du présent corpus?

CHAPITRE V

La parole carcérale : Reinaldo Arenas, Carlos Liscano et Marie Gagnon

[...] tous les détenus sont de grands rêveurs.
Fedor DOSTOÏEVSKI, *Souvenirs de la maison des morts*

*Les prisons sont des lieux où se forment des rêveries [...].
Les prisons et leurs hôtes ont une existence trop réelle pour
n'avoir pas une action sur les gens demeurés libres.
Pour eux, elles sont un pôle et, dans la prison, le cachot.*
Jean GENET, *Miracle de la rose*

L'univers carcéral dans le contexte des Amériques

Le concept d'« écriture carcérale », tout comme celui d'« écriture concentrationnaire », s'inscrit dans un contexte topographique dont il faut en dégager les spécificités. Comme on l'a montré dans le chapitre premier, le phénomène de la prison en Occident a beaucoup évolué au fil des siècles, passant d'un espace de transition, sorte d'antichambre de la mort, à un espace punitif et répressif entraînant l'altération du sujet fautif. Or, au sein des Amériques contemporaines, les conditions d'emprisonnement ne doivent pas être encapsulées dans des grilles topiques et tout particulièrement lorsqu'on a affaire à des pays et à des régions extrêmement diversifiés sur le plan social, culturel, politique et économique. Cet espace « découvert » par Christophe Colomb à la fin du XV^e siècle s'est à ce point pluralisé qu'en ce troisième millénaire, on ne parle plus de

l'Amérique, mais *des Amériques*¹. C'est donc en fonction de cette diversification de l'espace « américain » qu'il m'apparaît essentiel, en ce début de chapitre consacré à la parole carcérale, de tenir compte des disparités régionales dans lesquelles s'inscrivent les institutions pénitentiaires qui ont donné naissance aux écrits de Reinaldo Arenas, de Carlos Liscano et de Marie Gagnon afin de déterminer les facteurs sous-jacents à la parole carcérale contemporaine dans le contexte des Amériques.

Du nord au sud, les conditions d'emprisonnement subissent des transformations radicales, rendant impossible la comparaison entre les écritures qui émergent des prisons nord-américaines et sud-américaines sans au préalable en étudier les caractéristiques. En fait, c'est comme si les modalités de détention s'assouplissaient et que les tensions politiques se détendaient au fur et à mesure qu'elles gagnaient en latitude, faisant en sorte que la prison nord-américaine soit moins précaire que celle d'Amérique du Sud et des Antilles, où les institutions carcérales sont souvent instaurées par des régimes totalitaires. En Amérique latine, l'emprisonnement et, par ricochet, la parole carcérale, sont le résultat d'une prise de pouvoir souvent militaire mettant en place une politique de persécution, de bannissement et d'*ostracisation*. Ainsi, les prisons les plus problématiques sont celles qui donnent l'illusion de liberté comme celles érigées sous le régime castriste qui, au nom des valeurs communistes, prive les sujets de leur individualité. En instruisant, en logeant et en nourrissant gratuitement le peuple durant la Révolution, Castro s'assurait, sous cette apparente générosité, l'exercice d'un contrôle quasi absolu sur ses *fidèles*, alors qu'au fond, il leur *prenait* – je rappelle ici que le verbe « prendre » et « prison » ont une étymologie commune – ce qu'ils avaient de plus cher : leur liberté.

¹ Patrick Imbert, « Introduction », dans Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.), *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, « Collection des Amériques », 2006, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

En Amérique du Nord où les libertés individuelles sont, de façon générale, respectées, l'univers carcéral s'adresse essentiellement à ceux qui ont enfreint la Loi. Le Québec ne fait pas exception, car il n'y a pas, en principe, de sujet jeté en prison sans qu'il ait préalablement subi de procès prouvant hors de tout doute raisonnable qu'il fût coupable d'un quelconque délit². Le fait d'être emprisonné en raison de ses opinions politiques allant à l'encontre du discours nationaliste prôné par le régime en place fut une pratique relativement courante dans certains pays d'Amérique latine dans les années 1960 et 1970 qui n'existe pas au Canada. En vertu de l'article 2b de la *Charte canadienne des droits et libertés* sanctionnée par la Loi constitutionnelle en mars 1982, chacun possède la « liberté de pensée, de croyance, d'opinion et d'expression, y compris la liberté de la presse et des autres moyens de communication³ ». La liberté d'expression n'y est donc pas bafouée comme ce fut le cas notamment à Cuba et en Uruguay, où des centaines de personnes ont été emprisonnées sous prétexte qu'elles cultivaient des idées et des valeurs qui ne correspondaient pas à celles véhiculées par le système en place. C'est d'ailleurs pour cette raison que Carlos Liscano fut arrêté et jeté dans un cachot de situé près de Montevideo. Quant à Reinaldo Arenas, il fut longtemps recherché par les autorités cubaines pour avoir publié des récits contre-révolutionnaires et pour avoir entretenu des relations homosexuelles. Bien qu'il ait vécu plusieurs mois en cavale, il finit par se faire arrêter. Le contexte d'emprisonnement n'est cependant le même pour Marie Gagnon, qui a passé plusieurs années à la Maison Tanguay à Montréal et au pénitencier de Joliette après avoir été reconnue coupable de vols à l'étalage reliés à sa dépendance à l'héroïne. En cellule, il

² Ceci étant dit, les choses ont quelque peu changé à partir du 11 septembre 2001. Un manque flagrant de respect à l'égard des droits des détenus soupçonnés de terrorisme a été remarqué au Canada.

³ Ministère de la Justice du Canada, *Charte canadienne des droits et libertés*, Ottawa, [En ligne], [http://lois.justice.gc.ca/fr/charte/1.html], 1982 (12 janvier 2010).

lui était permis de dessiner, d'écrire et d'échanger avec d'autres détenues; jamais elle n'a été victime de torture. On le voit, les droits et les libertés ne sont donc pas respectés partout dans les Amériques.

Entre « écriture emprisonnée » et « écriture carcérale »

La notion d'« écriture carcérale » est parfois confondue avec celle d'« écriture emprisonnée ». En effet, certains critiques comme Pierre Kende les utilisent sans s'interroger outre mesure sur l'incohérence que cela suscite. Pour ce sociologue français, l'écriture « emprisonnée » est : 1) celle de l'écrivain qu'on a « jeté en prison en raison de ses idées et de son indocilité⁴ »; 2) « la parole écrite de façon autonome et insoumise que le Pouvoir enferme dans des coffres-forts pour en interdire l'accès au citoyen ordinaire⁵ », c'est-à-dire celle qui est mise à l'Index; 3) « la pensée filtrée et censurée⁶ » par le pouvoir en place. Or, il s'agit de trois conditions qui expliquent le caractère irréductible de l'écriture. Christine Baron, Lucie Bertrand et Elizabeth Ch. Visuvalingam font de même en ayant recours, dans le titre de leur article respectif, à l'expression « écriture emprisonnée ». Christine Baron⁷ se donne comme objectif d'analyser « l'écriture emprisonnée » à la lumière de la théorie du philosophe italien Agamben dans les œuvres de deux auteurs ayant fait l'expérience des goulags en Russie sans définir ce qu'elle entend par « littérature concentrationnaire » ni préciser en quoi le contexte soviétique diffère de celui de

⁴ Pierre Kende, « Discours d'ouverture », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007, p. 9.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Christine Baron, « Écriture emprisonnée et limite. De l'écriture à contrainte à l'écriture sous contrainte (Agamben, Chalamov, Soljenitsyne) », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, op. cit., p. 211-221.

l'Allemagne nazie. En dépit du fait que l'auteure reconnaisse que « le camp, la prison, le stalag n'impliquent pas des conditions de vie homogènes⁸ », elle n'établit aucune distinction entre les concepts d'« écriture carcérale », d'« écriture concentrationnaire » et d'« écriture emprisonnée » comme s'ils étaient interchangeables. Elle se contente de souligner que ces différents huis clos « condui[sen]t à un constat empirique de la diversité des écritures emprisonnées⁹ » sans s'efforcer d'en définir le genre ni d'examiner les spécificités de ces différentes paroles. Quant à Lucie Bertrand¹⁰, elle se borne à définir la notion d'« écriture emprisonnée » comme étant le fruit de celui qui a physiquement fait l'expérience de l'emprisonnement, que ce soit dans une prison ou dans un camp de concentration nazi, ou encore de celui qui écrit sous un régime totalitaire : « [...] l'expression désigne une écriture emprisonnée parce que celui qui la produit, l'écrivain, est lui-même emprisonné. Emprisonné concrètement dans une prison ou [dans] un camp, emprisonné plus métaphoriquement parce qu'il écrit sous un régime qui contrôle avec vigilance la teneur des textes¹¹ ». Tout en s'appuyant sur les écritures de certains écrivains-témoins des camps nazis (Robert Antelme, Primo Levi, Jorge Semprún), l'auteure escamote le fait que la plupart, voire la presque totalité, des récits testimoniaux représentant l'univers concentrationnaire n'ont pas été rédigés dans des contextes sociopolitiques répressifs; ils ont été écrits *après* le conflit. De plus, elle n'établit pas de distinction entre l'écriture qui relève de l'expérience en milieu carcéral et celle qui se dégage de l'espace concentrationnaire, confondant ces deux concepts. L'auteure se heurte ainsi à une impasse sémantique en renvoyant systématiquement un terme à l'autre. Le lecteur a alors

⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lucie Bertrand, « Comment libérer l'écriture emprisonnée? », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, *op. cit.*, p. 151-160.

¹¹ *Ibid.*, p. 151.

l'impression d'être coincé dans une sorte de dédale tautologique. À cela s'ajoutent des affirmations abusives et parfois erronées du « devoir de mémoire » que les écrivains-témoins des camps de concentration nazis revendiquent en général. Selon elle, l'écriture de ceux qui ont fait l'expérience de l'univers concentrationnaire « ne s'adresse pas aux autres détenus, mais à un lectorat essentiellement néophyte. D'où l'emprisonnement de l'écriture dans le monde entier¹² ». Or, cette vision des choses ne correspond pas au désir d'écrivains comme Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún et Martin Gray qui s'efforcent de témoigner de ce qu'ils ont vécu dans les camps afin que la mémoire des disparus ne sombre jamais dans l'oubli. Lucie Bertrand conclut son propos en affirmant que la libération de ce qu'elle met sous l'étiquette d'« écriture emprisonnée », c'est « en quelque sorte aller au-delà des stratégies stylistiques traditionnelles, et transcender ce faisant le problème du style qui porte atteinte à la sincérité¹³ ». Outre les imprécisions, voire les ambiguïtés que cet article comporte, le style ne peut pas être considéré comme un premier moteur d'emprisonnement au sein de l'écriture.

Enfin, Elizabeth Ch. Visuvalingam¹⁴ emploie également l'expression « écriture emprisonnée ». Selon elle, le fait que *Le procès* de Kafka représente l'emprisonnement du protagoniste dans une mise en abyme ne justifie en rien le qualificatif « emprisonnée » attribué parfois à l'écriture de Kafka. Qui plus est, Visuvalingam avance que « *Le procès*, et plus précisément La Parabole de la Loi dans ce livre, apparaît comme le paradigme, l'archétype de cet emprisonnement; emprisonnement physique, emprisonnement scriptural

¹² *Ibid.*, p. 155.

¹³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴ Elizabeth Ch. Visuvalingam, « L'énigme de la loi : le paradoxe de l'écriture emprisonnée dans *Le procès* de Kafka », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, op. cit., p. 35-49.

et scripturaire mais aussi emprisonnement métaphysique¹⁵ ». Bien que les espaces clos soient abondamment représentés dans l'œuvre de Kafka¹⁶, c'est symboliquement que les romans et les nouvelles de cet écrivain juif peuvent être rattachés à l'univers carcéral. Contrairement à Pierre Kende, Christine Baron et Lucie Bertrand, Visuvalingam s'efforce de définir le concept d'« écriture emprisonnée » en soulignant le caractère paradoxal :

L'écriture emprisonnée [...] inscrirait l'immanence mais aussi le non-dit, le non-écrit de la transcendance et finalement affirmerait ainsi de manière paradoxale que l'écriture est puissance libertaire et que l'écriture emprisonnée est l'antithèse par excellence, l'oxymoron impossible. Il y a certes des situations où on ne peut pas écrire mais il n'y a pas d'écriture emprisonnée car l'interdit de l'écriture ne peut être promulgué même si les lois le sont¹⁷.

L'écriture est, si l'on me permet le néologisme, *inempisonnable*. C'est dire qu'on ne peut pas l'enfermer, la contraindre à une forme d'emprisonnement quelle qu'elle soit. Voilà pourquoi il m'importe de remettre en question l'expression « écriture emprisonnée ». On peut enfermer l'écrivain, mais jamais on ne saurait le faire de l'écriture. D'ailleurs, une écriture qui serait « emprisonnée » ne serait plus une écriture au sens strict du terme; elle serait la conséquence d'une aliénation, d'une chose morte, car par définition, l'écriture est source de vie. C'est une réponse contre la nécrose, et en définitive, contre la mort. *J'écris, donc je suis*, pourrait s'avérer, à l'instar de l'enthymème cartésien, la devise du prisonnier-écrivain; devise que le marquis de Sade dans sa cellule serait probablement tenté de transformer en *Je bande en écrivant, donc je suis*, car l'écriture donne accès à la jouissance. C'est sa façon de demeurer en vie en faisant en sorte que son désir ne s'éteigne pas. Or, même si la langue grâce à laquelle l'écriture prend forme est soumise, comme le postule

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ C'est, entre autres, le cas dans *La métamorphose* (1915), *La colonie pénitentiaire* (1919), *Le procès* (1925) et *Le château* (1926).

¹⁷ Elizabeth Ch. Visuvalingam, *loc. cit.*, p. 36.

Roland Barthes¹⁸, à des contraintes, elle matérialise une certaine forme de liberté. Et c'est par l'entremise du fantasme qu'elle y parvient. Elle permet ainsi au prisonnier de sortir, métaphoriquement du moins, de sa prison. D'où l'impossibilité de se servir de l'expression « écriture emprisonnée » comme synonyme d'« écriture carcérale » et l'importance de définir d'entrée de jeu ce que j'entends par « parole carcérale » tout en établissant des passerelles avec le concept de « parole concentrationnaire » tel qu'il est développé dans le chapitre précédent. Certes, les deux types d'écriture étudiés dans cette thèse sont issus d'espaces clos qui n'ont pas réussi à empêcher d'écrire ceux qu'ils ont détenus entre leurs murs ou derrière leurs barbelés. Malgré la mise en place de mesures parfois extrêmes, ni la prison ni le camp de concentration n'ont réussi à *emprisonner* l'écriture. Au contraire, ces huis clos ont donné lieu à des paroles levant le voile sur certains des aspects les plus intimes de l'enfermement comme on le verra dans les analyses détaillées des récits de Reinaldo Arenas, de Carlos Liscano et de Marie Gagnon. Il importera également de montrer les stratégies discursives auxquelles ont recours les écrivains-prisonniers lorsqu'il est question de représenter la prison dans le contexte des Amériques contemporaines.

La parole carcérale, une parole paradoxale. Témoignage, catharsis et subversion

La parole carcérale, comme la parole concentrationnaire, prend sa source dans un huis clos qui se présente toujours sous la forme d'une contrainte. Dans les deux cas, l'enfermement a été imposé aux sujets. Aucun prisonnier – que ce soit dans la prison ou dans le camp de concentration – n'a *choisi* d'y être enfermé. Néanmoins, à la différence des déportés dans les camps de concentration sous le régime hitlérien qui n'ont rien fait pour

¹⁸ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Essais/Points », 1978.

« mériter » un tel châtement, sinon d'être nés d'une race qui ne fut pas aryenne, les détenus dans le contexte des Amériques ont été, la plupart du temps, jetés en prison parce qu'ils ont transgressé la Loi. Les prisonniers cherchent ainsi souvent à raconter les motifs de leur incarcération et à représenter, en abyme, l'univers de la prison. L'écriture carcérale reflète donc, comme dans un miroir, le lieu qui la fait naître.

La parole carcérale s'apparente à la parole concentrationnaire, car elle est aussi, généralement, nourrie par une logique testimoniale. Elle cherche à rendre compte des motifs et des circonstances qui ont mené à l'emprisonnement du sujet. Or, ce n'est pourtant pas là sa visée première. En effet, si l'écriture carcérale « ne se laisse pas résorber [...] dans une culture de la confession et de l'aveu¹⁹ », comme le soutient Jean-Pierre Cavaillé, elle cherche à représenter ce qui se passe dans la prison où le sujet-écrivain est enfermé afin de le libérer de ce huis clos. L'écriture du prisonnier vise essentiellement à raconter ce dont le sujet est témoin à l'intérieur des murs. En de très rares occasions, l'écrivain-prisonnier se fait porte-parole. Contrairement à la parole concentrationnaire qui, comme on l'a montré dans le chapitre précédent, témoigne au nom d'une collectivité (d'un *nous*), la parole carcérale est une parole individuelle qui ne se révèle qu'à partir d'une expérience personnelle. Ainsi est-ce l'expression d'un *je* qui conserve sa valeur *réelle*. Il ne s'agit pas d'un *je* qui veut dire *nous* mais d'un *je* qui parle en son propre nom. En ce sens, le détenu qui écrit son expérience en prison serait, selon la terminologie proposée par Alain Goldschläger, un *témoin-conteur* : « le témoin-conteur tend généralement à parler en son nom seul alors que le témoin-mémorialiste parle au nom de tous les siens²⁰. »

¹⁹ Jean-Pierre Cavaillé, « Écrire de la prison et sur la prison sous l'Ancien Régime », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, op. cit., p. 59.

²⁰ Alain Goldschläger, « La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 19/20, 1996, p. 269.

La parole carcérale représente, de manière générale, ce lieu où elle a été écrite. Contrairement à la parole concentrationnaire qui a été écrite *après* la libération du sujet (donc en dehors du camp), la parole carcérale, elle, est souvent écrite sur place. Bien qu'il existe des paroles carcérales qui aient été écrites à l'extérieur des murs – ce qui est le cas notamment d'*Avant la nuit* de Reinaldo Arenas –, la plupart du temps, elles représentent la prison *dans* la prison. Partant du principe selon lequel la prison constitue un lieu dans lequel le sujet est censé perdre sa liberté, écrire en prison est paradoxal, car l'écriture est liberté. Le cas de Sade illustre d'ailleurs cette idée puisqu'il n'aurait probablement jamais écrit s'il n'avait pas fait l'expérience de la prison. Quoique sa vocation littéraire ne soit pas née en prison, car il a toujours écrit et souhaité de se faire publier²¹, c'est au cours de ses nombreux séjours en milieu carcéral que Sade est devenu écrivain. Maurice Lever souligne que « c'est en prison que naît l'écriture sadienne dans son irréductible altérité. C'est dans l'espace carcéral [...] que Sade accède à la parole libre et forge son propre langage²² ». La prison lui a fourni un contexte pour « libérer » sa parole, ce qui revient à dire que c'est la prison qui a engendré Sade en tant qu'écrivain : « [...] pendant onze années de captivité – à Vincennes d'abord, puis à la Bastille – agonise un homme, naît un écrivain²³ », note Simone de Beauvoir. La prison apparaît donc comme la principale condition de possibilité de l'écriture sadienne. C'est ce qui me permet, entre autres, de considérer l'œuvre de Sade comme une parole carcérale. Geneviève Guicheney propose le syntagme « *littérature pénitentiaire*²⁴ » pour désigner l'œuvre de Sade, syntagme auquel adhère également, sans y réfléchir outre mesure, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer dans son volumineux ouvrage

²¹ Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991, p. 133.

²² *Ibid.*, p. 375.

²³ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972 [1955], p. 24.

²⁴ Geneviève Guicheney, « Comment sortir du Cercle de Famille », dans Jean A. Chérasse, *Sade, j'écris ton nom Liberté*, Paris, Pygmalion, 1976, p. 20. C'est l'auteur qui souligne.

consacré à la parole sadienne et son rapport avec la réforme pénale au siècle des Lumières²⁵. Guicheney se borne à dire que c'est parce que l'œuvre du marquis de Sade est « écrite entre les quatre murs d'une cellule, entre les espoirs d'une impossible liberté et la hantise de la mort qui rôde, au rythme des persécutions infligées au corps enfermé de l'écrivain²⁶ », qu'elle peut être qualifiée de « pénitentiaire ». Dans ce cas, l'auteure fait abstraction de certains aspects qui m'apparaissent d'une importance capitale. D'abord, il est quelque peu réducteur de croire que l'œuvre de Sade puisse être considérée comme « pénitentiaire » du seul fait qu'elle ait été écrite « entre les murs » d'une prison. Il ne suffit pas qu'une œuvre soit rédigée en prison pour qu'elle devienne « carcérale ». Encore faut-il que l'enjeu du huis clos y figure minimalement, ce qui est le cas de l'œuvre de Sade qui reproduit *en abyme* « l'espace clos de l'internement²⁷ » sous de multiples formes : forteresse, château, souterrain, geôle, couvent, île, citadelle, boudoir, cabinet. L'expression de Guicheney ne tient donc pas compte de la représentation de la « prison » – dans le sens large du terme – se dégageant de cette parole écrite « en prison » et encore moins de la diversité spatiale qui la caractérise. La mise en abyme joue dans ce contexte un rôle crucial parce qu'elle permet d'établir un pont entre l'expérience que fait le sujet-écrivain du huis clos et la représentation qui en émerge. Tout compte fait, la parole sadienne ressortit à une écriture carcérale, parce qu'elle représente la prison *dans* la prison. C'est aussi le cas, comme on le verra plus loin, de Carlos Liscano et de Marie Gagnon, qui représentent la prison à l'intérieur du même cadre, et qui sont, par conséquent, devenus écrivains à la suite de cette expérience pour le moins marquante. Le cas de Reinaldo Arenas

²⁵ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *Sade moraliste : le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, 575 p.

²⁶ Geneviève Guicheney, *loc. cit.*

²⁷ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 375.

est, quant à lui, quelque peu différent puisque celui-ci était écrivain bien avant d'être emprisonné. Néanmoins, son écriture peut être considérée comme étant carcérale, car elle émerge de lieux privatifs qui ne reconnaissent pas la différence. Que ce soit au Château du Morro, dans la prison du District Flores ou dans la chambre qu'il occupe chez sa tante, Arenas transgresse la Loi en écrivant. Plusieurs récits carcéraux, comme ceux étudiés dans ce chapitre, mettent d'ailleurs en scène des protagonistes qui écrivent en prison; une façon sans doute de représenter le plus fidèlement possible l'expérience de l'écrivain derrière les barreaux, d'accentuer le mimétisme de l'expérience carcérale.

Qui plus est, l'écriture carcérale est alimentée par un double paradoxe. Non seulement se réalise-t-elle à l'intérieur d'un cadre qui l'interdit de séjour, mais, tout en libérant le sujet prisonnier d'une angoisse liée à l'enfermement, elle représente souvent des interdits que la parole concentrationnaire a tendance à passer sous silence. En matérialisant ce que la prison cache comme une sorte de contrat tacite, la parole carcérale réalise ce qu'elle promet²⁸. Cette parole serait donc le corollaire de l'univers de la prison. Plutôt que de se conformer au stéréotype en fonction duquel le huis clos serait la négation d'une liberté, la performativité, entendue comme une possibilité de la marge, viendrait libérer l'imaginaire. Se forgerait ainsi, curieusement, une sorte de matrice carcérale qui, au lieu d'emprisonner le fantasme, permettrait plutôt de l'exprimer à partir d'une perspective inusitée et violente à la fois; inusitée parce que le lieu n'est pas censé ouvrir à l'imaginaire, mais plutôt l'enchaîner, et violente parce qu'elle est le fruit d'une intensité foudroyante de l'effort de création. La parole sadienne – à l'opposée de la pensée des Lumières – illustre cet aspect de la question. Tous les romans de Sade franchissent des limites et dépassent les bornes (comme dit l'expression consacrée) en mettant en scène des « protagonistes

²⁸ Cf. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

performatifs qui matérialisent *tout* ce que la parole libertine est capable d'imaginer²⁹ ». Sade subvertit la pensée unique des Lumières à partir d'un discours qui fait du pire sa pierre angulaire. Rien n'est plus menaçant qu'un libertin se livrant à l'expression de ses passions les plus intimes dans un huis clos aussi hermétique et isolé au fond des bois que celui de Silling dans *Les cent vingt journées de Sodome*, roman écrit et égaré à La Bastille, prison-forteresse représentant l'arbitraire royal. Cette parole romanesque propose aux libertins diverses façons de se comporter vis-à-vis des jeunes recrues enfermées au Château de Silling « qu'une organisation stricte, contraignante et punitive contrôle dans les moindres détails³⁰ », faisant de leur corps un objet de débauche. La représentation du corps comme lieu de *décharge* (dans toutes les acceptions du terme) y est exacerbée au profit de la jouissance. Silling constitue en ce sens la métaphore de la prison, car il s'agit d'un lieu d'intensités sémiotiques où tous les fantasmes sont admis. C'est dans ce château que les libertins sadiens franchissent le seuil (*silling*) de leurs propres désirs. Dans le contexte des paroles carcérales étudiées dans ce chapitre, les interdits représentés relèvent essentiellement du domaine de la sexualité (Arenas) – comme chez Sade du reste –, de l'expression d'un certain désir d'évasion (Arenas et Liscano) et du geste d'écriture (Arenas, Liscano, Gagnon). L'écriture *en prison* ose donc explorer ce que la liberté de la rue donne l'impression de vouloir taire, voire enterrer. Autrement dit, l'écriture carcérale scie tous les barreaux, faisant ni plus ni moins sortir le détenu de sa prison.

²⁹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰ *Id.*, « Le corps des frontières : du Che Guevara au marquis de Sade », *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, *op. cit.*, p. 482.

**Écrire sous le régime castriste ou l'écrivain comme passeur :
transgressions et subversions dans *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas**

Publié à titre posthume, le récit de Reinaldo Arenas, *Avant la nuit*, d'abord paru en espagnol sous le titre *Antes que anochezca*³¹, cherche à remettre en question les idéologies prônées par le régime castriste. Grâce à une parole qui semble avoir surmonté la peur de la mort, l'exilé cubain entame « son récit terminal en apostrophant Fidel Castro et derrière lui le déni de reconnaissance de tout un système carcéral qui broya sa différence d'homosexuel et d'écrivain³² ». D'où la double transgression inhérente à ce discours. En effet, c'est à partir de la marge et de la clandestinité que Reinaldo Arenas a écrit (et souvent réécrit) au risque de sa propre vie la presque totalité de son œuvre et qu'il a fait passer ses manuscrits en France, contribuant ainsi au transfert de savoirs entre l'île carcérale et le reste du monde. La figure de l'écrivain cubain peut en ce sens être comparée – au propre de même qu'au figuré – à celle du passeur. Comme les *Balseros* – ces milliers de Cubains qui, sur des embarcations précaires (*balsas*), ont gagné les côtes de la Floride –, Reinaldo Arenas a, lui aussi, quitté Cuba après avoir fait expédier plusieurs de ses écrits à l'étranger. Néanmoins, si l'écrivain a échappé à la mort, il n'a pas su éviter l'emprisonnement pénal. Après avoir vécu en cavale pendant plusieurs mois, il a fini par se faire arrêter pour cause d'activisme politique. Dans *Avant la nuit*, l'enfermement est donc en quelque sorte mis en abyme : il se manifeste à trois niveaux. D'abord, l'île de Cuba elle-même peut être considérée comme une prison puisque le régime communiste interdit toute forme d'échange de se produire de part et d'autre de ses frontières. À l'intérieur de l'espace insulaire se dresse le Château du Morro (*Castillo del Morro*). Il s'agit d'une « forteresse coloniale [...] de style médiéval,

³¹ La traduction exacte en français serait : *Avant que la nuit ne tombe*.

³² Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 44.

avec un pont-levis³³ » construit vers la fin du XVI^e siècle sous l'ordonnance du roi d'Espagne à une dizaine de kilomètres au sud-ouest de Santiago. C'est dans cette prison que plusieurs contre-révolutionnaires cubains comme le narrateur du récit autobiographique sont emprisonnés. Ce dernier est aussi, par la suite, enfermé en 1975 dans une prison dite « ouverte » dans le District Flores « en bordure du quartier de Miramar » (AN, 312) à La Havane. Située au bord de la mer, elle possède « un petit quai où l'on peut se promener et s'asseoir » (AN, 312). En comparaison avec le Château du Morro, elle laisse au prisonnier une plus grande liberté, car elle lui octroie un temps de repos le dimanche après-midi et un droit de visite tous les quinze jours (AN, 313). L'exil à partir duquel le personnage rédige ses mémoires représente également une forme d'enfermement dans le récit. Exilé d'abord à Miami comme la majorité des Cubains s'étant embarqués sur des radeaux de fortune pour fuir la politique de Castro, puis à New York, le narrateur-écrivain, affaibli par le sida, se donne la mort après avoir lutté en vain pour la liberté de Cuba. Dans cette perspective, l'écriture de Reinaldo Arenas se rattache à une *thanatographie* – qu'on pourrait à plus juste titre qualifier d'*autothanatographie* –, c'est-à-dire une écriture qui, tout en s'inscrivant dans une agonistique de reconnaissance, aboutit au suicide de l'écrivain³⁴. C'est la chronique d'une mort annoncée. D'où le titre du récit, *Avant la nuit*, qui fait aussi référence à la mort. Au fond, c'est comme si le sidéen prenait la parole pour dire : *Avant que la mort ne fasse de moi une dépouille, il faut que j'écrive mes souvenirs pour les sauver de la nuit*. L'écriture d'Arenas semblerait ainsi « parler » à la place de la mort. Elle serait en ce sens

³³ Reinaldo Arenas, *Avant la nuit*, trad. par Liliane Hasson, Paris, Julliard, 1992, p. 262. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AN, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁴ Atteint du sida depuis de nombreuses années et devenu incapable d'écrire et de continuer à lutter pour la liberté de Cuba, Reinaldo Arenas mit fin à ses jours à New York le 7 décembre 1990.

performative, car elle accomplirait ce qu'elle promettrait³⁵ : la mort du sujet. Or, avant d'établir les conditions de possibilité de la représentation de la prison dans l'œuvre d'Arenas et de montrer comment l'homosexualité et l'écriture constituent des transgressions majeures dans le contexte de la révolution cubaine, il faut déterminer en quoi l'île de Cuba peut être étudiée comme un huis clos à ciel ouvert.

Cuba ou l'impossibilité d'une île

Au-delà des clichés et des lieux communs tels qu'ils apparaissent sur les cartes postales, Cuba est marquée par toute une série d'impossibilités. Les régimes de Fulgencio Batista (1954-1958) et de Fidel Castro (1959-2008), ayant succédé à une longue suite de guerres d'indépendance, de révoltes et de guérillas depuis la conquête espagnole, ont profité de l'insularité de Cuba pour la couper du reste du monde en la tenant à l'écart des processus démocratiques qui ont permis aux autres pays des Amériques de participer à la mondialisation des échanges commerciaux. Durant la révolution cubaine (1959-1962), Castro, soutenu par son frère, Raúl Castro (actuel chef du gouvernement depuis 2008) et par le Che Guevara dont il avait fait la rencontre quelques années plus tôt au Mexique, ordonne la construction de prisons et de camps de concentration dans l'optique de punir et de « rééduquer » ceux qui représentent une menace contre le régime en place : les contre-révolutionnaires, les intellectuels, les écrivains et les homosexuels. En ce sens, Cuba peut être considérée comme la métaphore épistémologique d'un système carcéral. Le régime cubain, ayant adopté le modèle soviétique, fait progressivement de l'île une prison où règne un climat de crispation qui fait de Cuba un « *État sémiocratique* » :

³⁵ John Langshaw Austin, *op. cit.*

Plus le régime est fasciste, plus il a tendance à s'affirmer dans une *sémiocratie*. Sémiocratie désigne ici le pouvoir bâti sur un contrôle de la circulation des signes dans les sphères du social, de la politique, de l'économie et de la culture. Tout le pouvoir d'un *État sémiocratique* tend vers une iconologie destinée à confisquer les libertés d'interprétation de la société civile. C'est d'ailleurs cette activité herméneutique que l'on peut considérer comme la dernière marge qui reste à préserver dans des sociétés où les *sémiocraties* rongent de plus en plus d'espaces de liberté. Tout près des États-Unis, Cuba constitue l'une des *sémiocraties* les plus coriaces des Amériques. La clef de voûte de l'iconologie mise en place par le régime castriste est l'image du Che Guevara; la récupération idéologique du mythe du Che obéit à des stratégies politiques visant l'aveuglement des masses. Cette récupération est d'autant plus problématique que beaucoup de documents prouvent que le révolutionnaire argentin était passablement en désaccord avec la vision du pouvoir de Castro et ses aspirations à s'y encroûter jusqu'à la fin de sa vie³⁶.

Confrontés à ne pouvoir mener de projet à vocation sociale, économique, politique et culturelle faisant fi des stéréotypes sans cesse réitérés par le système communiste, de nombreux Cubains s'exilent dans les années 1960 aux États-Unis, en Amérique centrale ou au Mexique. Fuir, « quitter cette Île, quitter cette prison » (AN, 215), devient alors une obsession pour des milliers de Cubains qui, comme Arenas, y restent coincés :

[...] pour tous les intellectuels cubains la nuit noire était venue. Impossible désormais d'envisager de quitter le pays, car dès 1970 Fidel avait proclamé que tous ceux qui le souhaitaient étaient déjà partis; il faisait ainsi de l'Île une prison où tout le monde, d'après lui, était heureux de vivre. (AN, 212)

Il est alors toujours possible pour les Cubains de s'y « promener et [de] voir du monde, sans avoir la tête rasée ni porter un uniforme bleu » (AN, 302), mais leur liberté n'en est pas moins restreinte du fait que nul ne peut sortir de l'île à sa guise. Bien que la Révolution ait souvent été présentée comme synonyme de liberté, faisant de Cuba la première terre « libérée » de l'Amérique latine, beaucoup de libertés y sont bafouées : « Sans nul doute, nous étions endoctrinés, mais nous étions aussi nourris, et nous faisions des études gratis; l'État nous habillait, nous éduquait à sa façon et disposait de notre destin. » (AN, 94) La nourriture, les vêtements et l'accès gratuit à la scolarité, s'avèrent, dans l'optique d'Arenas,

³⁶ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 100. C'est l'auteur qui souligne.

des stratégies de *séduction* – dans le sens étymologique du terme – de la part du régime castriste pour *séparer* le sujet de ses valeurs, de ses coutumes, de ses idées, bref de son individualité. Le projet de Castro, inspiré du modèle stalinien, vise à *couper* autrui de ses repères afin de l'uniformiser et de le rendre conforme au programme politique imposé. En soumettant les sujets à un enseignement militaire qui ne promeut que les valeurs et les idéologies socialistes soviétiques, le régime de Castro forme une génération de jeunes communistes destinés à défendre la nation et à la contrôler économiquement :

[...] tous les professeurs étaient communistes, et l'un des cours les plus importants étaient forcément celui de marxisme-léninisme. Nous étions obligés d'apprendre sur le bout des doigts le *Manuel de l'Académie des Sciences de l'URSS*, le *Manuel d'Économie politique* de Nikitine, et *Les Fondements du Socialisme à Cuba* de Blas Roca. (AN, 90)

La doctrine prônée par le régime communiste envisage donc la conformité des sujets aux exigences du modèle communiste. N'ayant connu que les régimes de Batista et de Castro, le narrateur d'*Avant la nuit* ne s'est jamais résolu à s'y faire. En aucun moment, il n'abandonne le rêve de partir, de quitter cette île devenue une véritable prison. Rien de ce que lui « offre » le gouvernement ne suffit à colmater les angoisses engendrées par l'emprisonnement :

Ainsi s'écoulait ma vie au début de l'année 1980; entouré d'espions, je voyais s'enfuir ma jeunesse sans [n']avoir jamais pu être une personne libre. Mon enfance et mon adolescence s'étaient déroulées sous la dictature de Batista et le reste de ma vie sous la dictature encore plus implacable de Fidel Castro; je n'avais jamais été un véritable être humain au plein sens du terme.

Je dois avouer que je ne m'étais jamais remis de l'expérience de la prison; à mon avis, aucun prisonnier ne s'en remet. Je vivais dans la terreur mais avec l'espoir de parvenir un jour à m'évader de ce pays. (AN, 383)

C'est dans ce contexte « sémiocratique³⁷ » émanant d'altérités en conflits que la parole de Reinaldo Arenas trouve son explication. Sous-tendue par un ardent désir de liberté, elle

³⁷ *Ibid.*

cherche dans le mot ce qu'il faut – ce qu'il faudrait – pour se déprendre des contraintes qui, ironiquement, l'ont fait naître. Cette liberté dont se réclame la parole d'Arenas passe par une stratégie discursive axée sur la subversion des pratiques sexuelles marginales dans un contexte révolutionnaire qui s'efforce de les réprimer.

Insularité carcérale : sexualité en marge dans le contexte de la révolution cubaine

Contrairement au témoignage concentrationnaire de Jorge Semprún qui évacue la sexualité et à celui d'Elie Wiesel où elle repose sur une économie libidinale extrêmement limitée, la parole à la fois insulaire et carcérale de Reinaldo Arenas représente la sexualité dans une perspective subversive. En fait, la représentation de la sexualité excède les limites imposées par le régime politique de Castro durant la révolution cubaine. Les thèmes de la promiscuité, de l'inceste et de la bestialité ainsi que l'homosexualité, constituant alors un « tabou pour presque tous les Cubains, pour presque tout le genre humain » (AN, 15), sont autant de pratiques sexuelles représentées dans ce récit.

Dans ce contexte, bon nombre de libertés sont méprisées dont celles des homosexuels. L'homosexualité y est considérée, sur la base de vieux préjugés machistes, comme une tare. Dès 1963, « [l]es hôtels étaient devenus inaccessibles à La Havane pour un couple d'hommes » (AN, 122). Une clause de la loi castriste stipulait également qu'« au cas où un homo commet un délit de nature sexuelle, il suffit de la dénonciation d'une seule personne pour qu'il soit mis en accusation » (AN, 233). Et quiconque ose transgresser la loi est non seulement passible d'emprisonnement mais d'exclusion :

Les garçons qui se faisaient surprendre étaient obligés de défiler avec leurs lits et leurs affaires en direction de l'entrepôt où, sur ordre de la direction, ils devaient restituer le tout; leurs camarades étaient forcés de sortir de leurs foyers, de leur jeter

des pierres, de les rouer de coups. C'était une expulsion d'autant plus sinistre qu'elle s'accompagnait d'un dossier qui allait poursuivre la personne toute sa vie, lui interdirait de faire des études dans une autre école de l'État, – et l'État exerçait déjà sa mainmise sur tout le pays. Bien des garçons qui passaient devant moi avec leur lit sur le dos avaient l'air fort viril. Un tel spectacle me remplissait de honte et de terreur. « Une pédale, voilà ce que t'es », j'entendais encore la voix de mon camarade de classe quand j'étais à l'école secondaire, et je comprenais alors qu'être une « pédale » à Cuba, c'était l'un des plus grands désastres qui puisse arriver à un être humain. (AN, 90)

Les méthodes coercitives (qui se veulent avant tout dissuasives) employées par le régime castriste n'empêchent pourtant pas le narrateur de se livrer à des pratiques sexuelles défendues par la loi. En effet, la peur de subir pareille humiliation ne suffit pas à atténuer les pulsions du personnage qui se livre à des relations homosexuelles avec d'innombrables partenaires :

Un jour, nous avons dressé un inventaire des hommes que nous avons pu nous envoyer au cours de cette période; c'était l'année 1968. Après ces calculs arithmétiques compliqués, j'ai acquis la conviction que j'avais fait l'amour avec cinq mille hommes au moins. Hiram atteignait un nombre équivalent. (AN, 153)

C'est comme si l'interdit de l'homosexualité exacerbat le désir du protagoniste au point de l'entraîner dans la promiscuité. La représentation de la sexualité chez Arenas fait ainsi appel à une esthétique baroque dans la mesure où elle se caractérise par l'excès, l'exubérance et la précocité. C'est dire qu'elle refuse de se plier au réalisme socialiste tel qu'il est prôné par l'Union Soviétique de Staline³⁸. Le jeu et la lutte inhérents à l'interaction agonistique entre le sujet homosexuel et le régime politique pourraient expliquer, du moins en partie, la sexualité débridée du narrateur de même que celle de son camarade :

³⁸ Il y aurait d'ailleurs une certaine relation intertextuelle à établir avec des littératures qui ressortissent au baroque tels que *Pedro Páramo* (1946) de Rulfo, *Paradisio* (1967) de Lezama Lima et *Cent ans de solitude* (1967) de García Márquez. C'est cette littérature latino-américaine qui donnera, cela dit en passant, naissance au réalisme magique.

J'ai l'impression qu'on ne s'est jamais autant enfilé à Cuba que dans les années soixante; ce fut justement la décennie où l'on promulgua toutes ces lois contre les homosexuels, où il y eut un déchaînement de persécutions contre eux, où l'on créa les camps de concentration, où l'acte sexuel devint tabou tandis que l'on vantait l'homme nouveau en exaltant le machisme. [...] on ne se livrait pas à la prostitution mais à la jouissance; c'était le désir d'un corps pour un autre, c'était le besoin de se satisfaire. Le plaisir de partager entre deux hommes était une sorte de conspiration que l'on tramait dans l'ombre ou en plein jour, mais clandestinement; un regard, un clin d'œil, un geste, un signe suffisaient à englober la jouissance totale. (AN, 168-169)

Cela rejoint la pensée de Michel Foucault lorsqu'il évoque l'effet pervers de la prison. L'auteur de *Surveiller et punir* considère la prison comme « le grand échec de la justice pénale³⁹ », car elle « produit » des délinquants. C'est d'ailleurs ce même paradoxe qui est mis en place à Cuba durant la Révolution. Le fait d'interdire les pratiques homosexuelles dans l'île incite curieusement de nombreux sujets à s'y livrer, ne serait-ce que pour défier l'autorité : « Je suis persuadé que les camps de concentration pour homosexuels, les policiers déguisés en jeunes trop aimables afin de les débusquer et de les arrêter, ont eu pour seul résultat le développement de ces comportements. » (AN, 171) L'homosexualité ne disparut donc pas de Cuba comme l'auraient souhaité les partisans du Parti communiste. C'est plutôt le contraire qui se produisit. En dépit des interdits promulgués, le récit de Reinaldo Arenas représente à plusieurs reprises et de manière explicite le personnage principal en train de se livrer à des pratiques homosexuelles. En fait, le narrateur avoue avoir éprouvé dès l'âge de six ans certains plaisirs à se masturber en pensant à d'autres garçons nus :

Voir ces corps, ces sexes fut pour moi une révélation : indiscutablement, j'aimais les hommes; j'aimais les voir émerger de l'eau, courir entre les arbres, escalader les rochers, plonger; j'aimais voir ces corps ruisselants, trempés, aux sexes luisants. [...] Le lendemain, je découvris le « mystère » de la masturbation; à six ans, certes, je ne pouvais pas éjaculer, mais à la pensée de ces garçons nus, je me suis frotté le sexe jusqu'au spasme. Ma jouissance et ma surprise furent d'une telle intensité que

³⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 308.

je crus mourir; ne sachant rien de la masturbation, je me suis figuré qu'il y avait là quelque chose d'anormal. Mais tout en étant persuadé que je pouvais mourir à tout instant, j'ai continué de la pratiquer jusqu'au bord de l'évanouissement. (AN, 28-29)

À l'adolescence, le désir est si intense qu'il lui arrive même de s'abandonner à l'expression de quelques jeux érotiques en public. En dépit du risque qu'engendre une telle pratique, le narrateur se livre à des activités homosexuelles (essentiellement masturbatoires) avec son copain Raúl dans une « voiture » remplie de gens une nuit alors qu'ils sont en route vers Holguín :

Raúl posa la main sur ma jambe et la glissa jusqu'à mon sexe. J'ai violemment retiré sa main; lui, terrorisé sans doute à l'idée que je pourrais faire un scandale, ne me regarda plus et ne m'adressa plus la parole de tout le trajet. Mais alors que nous approchions de Holguín, c'est moi-même qui ai pris la main de Raúl et qui l'ai guidée jusqu'à mon sexe. Il a dû être légèrement surpris; j'étais terriblement excité et il s'est mis à me frotter le sexe, là, dans la voiture bondée. Je ne sais pas si les gens s'en sont aperçus et s'ils ont joui du spectacle, mais de toute façon, on était déjà en pleine nuit; une de ces nuits noires des routes cubaines où il n'y a pas d'éclairage électrique. J'ai éjaculé avant d'arriver à Holguín. Ce fut une libération, je l'avoue. Il était enfin venu, ce moment tant attendu et qu'en même temps je refusais. Je m'en souviens, Raúl m'a essuyé avec son mouchoir, tout cela dans l'obscurité de la voiture. (AN, 112-113)

La possibilité d'être pris en flagrant délit exacerbe ainsi le désir du narrateur.

Par ailleurs, les gardiens du Château du Morro mandatés d'y faire appliquer la loi jouissent en maltraitant les détenus. Par conséquent transgressent-ils eux-mêmes l'interdit qu'ils sont chargés de faire respecter. En fonction de leur statut de maîtres, ils ne sont pas assujettis à la torture et aux diverses punitions corporelles que le régime afflige aux homosexuels trouvés en position de faute; ce sont eux qui mettent en place des instruments de châtiment et d'humiliation :

Un jour, aux toilettes, j'avais vu tous les kapos enfiler un adolescent qui n'était même pas homosexuel. À la première occasion, le garçon demanda son transfert, il parla à un combattant en lui expliquant ce qui se passait, mais celui-ci l'ignora; alors il dut continuer à se faire enculer sans désir par tous ces gens-là. [...] Chaque fois que de nouveaux jeunes arrivaient – les truands les appelaient « la chair fraîche » – ils se faisaient violer par ces délinquants. Les kapos avaient des bâtons

munis de pointes et celui qui refusait avait les jambes transpercées par les clous; difficile de se dérober. Ils devaient d'abord leur sucer la pine, puis se laisser posséder; sinon, on les piquait aux jambes. Certains, incapables de supporter un tel traitement, se suicidaient. (AN, 272)

Les gardiens de prison sont tenus de faire appliquer des lois qu'ils ne respectent pas, sachant pertinemment que nul n'est en mesure de les arrêter, car ils représentent le pouvoir. Pis encore, ils mettent en place des stratégies de séduction afin de piéger les homosexuels en se déguisant et en les draguant sur les plages. D'où l'effet pervers pouvant être attribué à leur rôle social.

Néanmoins, il n'y a pas toujours dans l'œuvre d'Arenas qu'un seul interdit qui est transgressé à la fois. Le tabou de l'homosexualité y est représenté dans une sorte de mise en abyme. C'est dire que sa représentation passe par une stratégie discursive moyennant laquelle le tabou est transgressé dans un télescopage d'interdits. D'abord, dès l'enfance, le narrateur s'adonne à des pratiques homosexuelles incestueuses avec son cousin Orlando, de quatre ans son aîné. Incapable de soustraire « ses désirs libidineux, pour les reporter sur [un] objet réel étranger⁴⁰ », le narrateur se tourne vers une figure familiale, celle de son cousin, pour connaître sa première relation sexuelle « complète » avec un être humain. Bref, c'est par Orlando qu'Arenas est « dépucelé » :

L'acte *consommé*, en l'occurrence la pénétration réciproque, fut réalisé avec mon cousin Orlando. J'avais dans les huit ans, lui douze. [...] on a baissé nos pantalons et on s'est masturbés. Après ça, je me la suis fait mettre puis, à sa demande, je la lui ai mise à mon tour; le tout dans une nuée de mouches et d'autres insectes [...]. Orlando s'est jeté dans l'herbe et quelques minutes après, nous avons recommencé nos ébats [...]. Orlando, accroupi, me prenait par-derrière⁴¹. (AN, 32-33)

Dans la représentation de ce passage à l'acte entre l'enfant et l'adolescent, il y a un côté initiateur qui peut, à certains égards, être mis en rapport avec le fantasme du libertin sadien

⁴⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 3^e éd., Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 408.

⁴¹ C'est l'auteur qui souligne.

qui admet à la connaissance et à la participation de certaines pratiques sexuelles en marge de jeunes puceaux et de jeunes pucelles. Comme le personnage d'Eugénie de Mistival dans *La philosophie dans le boudoir* qui affirme être « à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépucelée que d'aujourd'hui⁴² », le narrateur du récit d'Arenas pourrait dire qu'il est *à la fois incestueux et sodomite, pour un garçon qui est en même temps dépucelé*. Ainsi, est-ce dans un télescopage d'interdits qu'opère la représentation de l'apprentissage de la sexualité de ces deux personnages.

Au demeurant, l'inceste chez Arenas n'est pas uniquement représenté dans le cadre d'une relation homosexuelle. Il arrive que le narrateur transgresse cet interdit avec l'un des membres de sa famille du sexe opposé puisqu'il admet avoir été initié, dans son enfance, aux plaisirs de la chair par sa cousine, Dulce Ofelia :

[...] ma première relation sexuelle avec un être humain ne se produisit pas avec l'un de ces garçons [copains d'école] mais avec Dulce Ofelia, ma cousine, celle qui mangeait de la terre comme moi. Avec ma cousine, nous jouions au docteur derrière le lit, et [...] nous finissions régulièrement nus et enlacés; bien que ces jeux se soient prolongés durant des mois, nous ne sommes jamais arrivés à la pénétration, ni à la consommation de l'acte. (AN, 32)

Ces relations intimes peuvent être considérées comme des transgressions en ce qu'elles remettent en question l'interdit de l'inceste.

Les toutes premières expériences sexuelles du narrateur sont néanmoins réalisées avec des animaux de la ferme. Bien avant qu'il se livre à quelques jeux érotiques en compagnie de Dulce Ofelia et qu'il se fasse posséder par Orlando, l'auteur d'*Avant la nuit* raconte explicitement le plaisir qu'il prenait, enfant, à copuler avec les bêtes; un acte qu'il accomplit au vu et au su de ses camarades de classe :

Mes relations sexuelles de l'époque, je les ai eues avec des animaux. D'abord des poules, des chevrettes, des truies. En grandissant, des juments; enfiler une jument,

⁴² Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 278.

c'était un acte généralement collectif. Nous montions tous sur une pierre pour nous trouver à la hauteur de l'animal, qui nous procurait pas mal de plaisir; le trou était chaud et, pour nous, infini.

Je me demande si notre plaisir véritable, ce qui nous excitait pour de bon n'était pas, plutôt que l'acte sexuel en soi, le spectacle des autres en train de forniquer avec la jument. (AN, 32)

L'appétit sexuel de l'enfant est tel que ni la masturbation ni les stimulations et les simulations érotiques pratiquées avec des objets de la nature aussi hétéroclites qu'un tronc d'arbre ou des fruits ne suffit à apaiser ses pulsions sexuelles. Désireux d'imiter un de ses cousins, Javier, qui s'était vanté d'avoir sodomisé un coq⁴³, Arenas s'éprend aussi d'un chien à qui il a appris à lui faire des fellations (AN, 46). Grâce à une représentation explicite, le récit autobiographique de Reinaldo Arenas remet en question les discours de pouvoir de la société cubaine dans une écriture qui *détabouise* les corps. Cette représentation excède, à bien des égards, les paramètres établis par les paroles concentrationnaires de Wiesel, de Semprún et de Gray. Quand le rapport à la sexualité n'est pas évincé dans ces récits testimoniaux, il passe par des stratégies discursives faisant en sorte qu'il n'arrive pas véritablement à franchir le seuil du huis clos. Or, c'est un peu ce qui se produit dans *Avant la nuit*. Bien que la représentation des pratiques sexuelles y soit explicite, celles-ci ne franchissent que très rarement les murs de la prison. Arenas transgresse les interdits liés à la sexualité imposés dans l'île-prison, mais quand il est fait prisonnier au *Castillo del Morro*, il s'abstient : « Je n'ai pas eu de relations sexuelles en prison; non seulement par précaution, mais parce que cela n'avait pas de sens; l'amour est

⁴³ « Chez moi, la période entre sept et dix ans fut d'un grand érotisme, d'un appétit sexuel qui, comme je l'ai dit, englobait presque tout. Oui, elle englobait la nature dans son ensemble, les arbres eux-mêmes. Par exemple, dans les arbres au tronc moelleux, comme les papayers, je creusais un trou pour y introduire mon pénis. C'était un grand plaisir que de s'envoyer un arbre; mes cousins en faisaient autant; pastèques, citrouilles, anones y passaient aussi mais l'un de mes cousins, Javier, m'avoua que la plus grande jouissance, c'était de baiser un coq. Un beau matin, le coq mourut; je n'ai pas l'impression que ce fut à cause de la dimension du sexe de mon cousin, passablement petit; à mon avis, ce pauvre coq est mort de honte pour avoir été baisé alors que c'était lui qui baisait toutes les poules de la basse-cour. » (AN, 46-47).

libre et la prison est une chose monstrueuse où l'amour prend une tournure bestiale. » (AN, 274) Arenas refuse de « faire l'amour avec les bagnards » (AN, 264) par principe et non parce qu'il y est forcé comme plusieurs de ses confrères. Les seules relations sexuelles ayant lieu en prison, ce sont celles qui sont infligées par les gardiens sur les jeunes détenus. Au fond, les interdits sexuels sont, dans l'œuvre d'Arenas, principalement subvertis à l'extérieur de l'espace carcéral pour se dévoiler dans l'espace insulaire, aussi contraignant soit-il. Néanmoins, ce n'est pas forcément le cas pour ce qui est de l'écriture, puisqu'Arenas s'y prête à l'extérieur comme à l'intérieur des murs. Il s'agit d'une stratégie grâce à laquelle le narrateur jouit d'une certaine liberté tout en étant prisonnier d'un régime politique qui ne le reconnaît pas. La liberté physique n'est donc que la conséquence de la liberté d'écriture, car avant de prendre le large, Reinaldo Arenas prit la plume.

La double transgression de l'écrivain passeur : écrire et publier dans la clandestinité

Dans un régime où l'altérité se heurte à un cul-de-sac, le narrateur-écrivain trouve dans l'écriture une voix libératrice tout en exprimant des idées qui vont à l'encontre de celles du régime. D'ailleurs, aucun de ses livres publiés à l'étranger – que ce soit *Le monde hallucinant*, *Le puits* ou *Le palais des très blanches moufettes*⁴⁴ – n'entérine le discours communiste ni n'appuie ceux qui en font la propagande. Le défi posé par le récit autobiographique de Reinaldo Arenas, c'est d'échapper au manichéisme dans un contexte où il n'y a pas de place pour la nuance. L'écriture se veut d'abord motivée par un désir de raconter l'expérience du sujet en prison durant la révolution cubaine. Contrairement aux

⁴⁴ Les titres originaux en espagnol sont : *El mundo alucinante*, *Cantado en el pozo*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

paroles concentrationnaires de Jorge Semprún, d'Elie Wiesel et de Martin Gray, l'écriture de Reinaldo Arenas ne cherche pas à revendiquer un *nous* collectif, mais plutôt à donner la parole à un *je* qui s'efforce de transmettre les savoirs liés à l'univers carcéral. Il ne s'agit donc pas d'un *je* revendiquant un statut collectif comme c'est le cas dans les récits concentrationnaires. L'écriture de Reinaldo Arenas est donc sous-tendue par une double transgression : écrire en milieu carcéral des récits contre-révolutionnaires et publier à l'étranger tout en demeurant sur place.

Pour survivre, plusieurs écrivains cubains ont ainsi mis de côté leurs convictions pour écrire, à leur corps défendant, des ouvrages de propagande communiste :

Eliseo Diego répétait : « Le jour où je devrai écrire une ode à la gloire de Fidel Castro ou de sa Révolution, j'aurai cessé d'être un écrivain. »

Plus tard cependant, Cintio comme Eliseo se sont transformés en thuriféraires du régime. Eliseo a composé non pas une ode mais des dizaines en hommage à Fidel Castro et à sa Révolution. Cintio a agi de la même manière, si ce n'est pire. Voilà pourquoi sans doute ils ont cessé d'être écrivains; [...]. (AN, 126-127)

Néanmoins, lorsqu'on propose un marché semblable au narrateur du récit d'Arenas, il ne succombe pas à la tentation d'« écrire une littérature révolutionnaire et sociale » (AN, 336) en échange de quelque rémunération. Qu'il soit écrasé sous la contrainte ou non, il continue d'être maître du contenu de ses œuvres en véhiculant des valeurs contraires à celles prônées par le communisme :

Je n'avais pas oublié mes prétentions littéraires, bien qu'étant plongé dans cette atmosphère si peu littéraire, si exagérément politisée. J'écrivais de longs poèmes; des poèmes dédiés à quoi, je n'en sais rien; peut-être à la pluie et au beau temps, au brouillard quand il y en avait ou quand je m'en souvenais. (AN, 103)

En continuant à écrire sur des sujets qui l'intéressent et qui le préoccupent sans céder aux menaces, le personnage inscrit sa parole en marge du régime. Lorsqu'il habite chez sa tante, il s'enferme tous les soirs dans sa petite chambre et rédige environ une trentaine de pages. C'est dans ce huis clos qu'il écrit, entre autres, *Le monde hallucinant*, tout en craignant de

se faire dénoncer par la propriétaire des lieux. Quant à son autobiographie – intitulée *Avant la nuit* car elle devait justement être rédigée avant qu'il ne fasse nuit (AN, 10) –, il en entreprend l'écriture alors qu'il est en cavale :

C'est là [caché dans les égouts du Parc Lénine] que j'ai commencé à écrire mes Mémoires, sur les carnets que Juan m'apportait. Sous le titre évocateur de *Avant la nuit*, j'écrivais jusqu'au coucher du soleil dans l'attente de la nuit qui me guettait quand la police me trouverait. Je devais me dépêcher d'en finir avant qu'il ne fasse sombre, définitivement, pour moi; avant que je ne sois enfermé dans une cellule. Bien entendu, ce manuscrit fut perdu comme la plupart de ceux que j'avais écrits à Cuba jusque-là et que je n'avais pas réussi à faire passer à l'étranger, mais à l'époque c'était un réconfort de tout raconter; c'était une façon de rester parmi mes amis quand je ne serais plus parmi eux. (AN, 254-255)

L'écriture de ce manuscrit est, pour le protagoniste, une façon de s'assurer de ne pas sombrer dans l'oubli, de ne jamais véritablement mourir, bref de laisser une trace tangible de son passage ici-bas afin que ses proches connaissent son histoire. Bien qu'il ne soit pas possible de « tout » représenter, de « tout » raconter comme il le prétend, l'écriture lui permet d'apaiser ses angoisses engendrées par le lieu carcéral. En fait, l'écriture d'Arenas tient absolument à dénoncer la précarité des conditions dans lesquelles évoluent les écrivains sous le pouvoir de Castro : « [...] je décrivais en détail la situation de censure et de répression que nous avons subie, les écrivains qui avaient été fusillés, le cas de Nelson Rodriguez, la détention de René Ariza, l'isolement infligé au poète Manuel Ballagas. » (AN, 253) Ainsi, le narrateur-écrivain prend le risque de lever le voile sur l'état de crispation qui règne sur l'île depuis, en gros, la venue des *conquistadores* espagnols.

Qui plus est, ce protagoniste ne se résigne pas qu'à écrire à l'extérieur des murs de la prison; même incarcéré au *Castillo del Morro*, il continue à exercer sa passion en rédigeant, entre autres, des lettres pour les autres prisonniers qui en sont incapables :

Mais avec le temps, comme tout finit par se savoir, on a su que j'étais écrivain. J'ignore quelle signification ces prisonniers de droit commun ont donnée au mot écrivain, mais désormais ils sont venus nombreux pour me demander d'écrire des

lettres d'amour pour leurs petites amies, ou le courrier pour leur famille. J'ai donc organisé une espèce de bureau dans mon dortoir, où tout le monde affluait pour se faire rédiger des lettres; [...] je suis devenu le fiancé ou le mari littéraire de tous les bagnards du Morro. (AN, 275)

Si le personnage écrit pour ceux qui partagent son sort, pourquoi ne l'aurait-il pas fait pour lui-même? Quoique son récit autobiographique ne précise pas qu'il ait écrit à l'intérieur des murs de la prison autre chose que des lettres pour ses compagnons d'infortune, il n'en reste pas moins qu'il est identifié comme un « écrivain ». Sans cette spécificité identitaire, le personnage est en quelque sorte condamné à l'anonymat. Ce n'est pas tant par son nom qu'il est reconnu en prison que par le métier qu'il exerçait avant qu'il ne soit emprisonné. La prison ne donne peut-être pas naissance à cet écrivain puisque ce dernier écrivait déjà avant d'être emprisonné, mais l'enfermement engendre néanmoins une parole inspirée du huis clos. Plutôt que de freiner ses élans d'écrivain, le lieu carcéral les exacerbe. La prison ne réussit donc pas à tuer l'écriture de ce personnage-écrivain. Au contraire. En s'efforçant de faire de ce huis clos un lieu d'écriture, c'est-à-dire en écrivant *dans* la prison, le protagoniste remet en question et les lois du régime et les principes de base inhérents à la prison en tant que phénomène privatif. C'est dans cette perspective que s'explique d'ailleurs la véritable subversion du geste de cet écrivain-prisonnier qui écrit dans un contexte où cette marge de liberté lui est supprimée.

La transgression chez Arenas est renforcée par le fait que le personnage réussit à envoyer clandestinement plusieurs manuscrits à l'étranger comme pour dire que Cuba, en dépit d'être coupée du reste du monde, constitue un lieu d'intensités où l'écriture demeure encore possible. Si l'on accepte cette hypothèse, il existerait en filigrane une certaine forme de liberté à Cuba. Les manuscrits de l'écrivain sont comme des *balseros*, franchissant les frontières de l'île dans l'espoir d'atteindre une contrée qui sache à la fois les accueillir et les

reconnaître. Donc, il ne s'agit pas d'une écriture faite pour être consommée sur place. Elle est principalement destinée à un lectorat « libre », à un public étranger qui n'aurait fort probablement aucun intérêt à lire des ouvrages révolutionnaires faisant l'éloge de Fidel Castro. Or, déjà en prison, la parole du narrateur est celle d'un exilé. D'où l'aspect doublement transgressif de cette écriture. En refusant de faire l'apologie du communisme, l'écrivain s'expose à des sanctions sévères alors que c'est, ironiquement, la représentation de thématiques n'évoquant pas les tensions politiques dont Cuba est l'objet qui lui assure un certain succès en France.

Comme les déportés d'Auschwitz, de Buchenwald et d'autres camps de concentration nazis qui enfouissaient dans le sol leurs biens les plus précieux (dont les textes qu'ils avaient écrits), le personnage principal élabore diverses stratégies afin de sauvegarder ses manuscrits rédigés sur place. Quand il devient trop risqué de les confier à des amis qui s'empressent de les garder en lieu sûr, le protagoniste dissimule ses ouvrages dans des cachettes afin d'éviter qu'ils ne soient confisqués puis détruits par l'État, comme c'est le cas de son roman *Encore une fois la mer* qu'il a réécrit trois fois (AN, 325). Une telle initiative s'avère nécessaire s'il veut, une fois les tensions politiques apaisées, les récupérer pour les faire publier. En plus d'improviser des cachettes à même le placard de sa chambre pour y déposer ses manuscrits et d'en enterrer d'autres, le narrateur a l'habitude de mettre à l'abri tout ce qu'il écrit au fur et à mesure sur le toit de la maison de sa tante, comme pour son roman *Encore une fois la mer* :

Pour moi, le seul avantage du Cordon de La Havane, c'est de m'avoir procuré quelques sacs en plastique que j'ai utilisés pour envelopper mon manuscrit et le dissimuler sous le toit de la maison d'Orfelina Fuentes, où j'habitais alors. Je pensais qu'un jour, quand l'occasion s'en présenterait, je ferais sortir les manuscrits de Cuba. J'ai soulevé les tuiles du toit et j'ai caché là mon roman. (AN, 190)

Même si plusieurs des œuvres de cet écrivain sont détruites *in extremis* pour éviter qu'elles soient découvertes, comme lorsque la maison des frères Abreu est cernée par les autorités⁴⁵, la plupart d'entre elles sont sauvegardées. C'est le cas de ses poèmes *Morir en junio y con la lengua afuera* et *Leprosorio* (écrit à partir de son expérience à la prison de Guanabacoa) qu'une amie, Olga, a fait sortir de Cuba (AN, 235), et aussi du *Puits* et du *Monde hallucinant* (AN, 129)⁴⁶. Quoique ce dernier soit interdit à Cuba, il connaît un vif succès en France en remportant le prix du meilleur roman étranger, partagé avec *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez (AN, 184).

L'espace d'ex-île : l'écueil d'un prisonnier migrant

Alors que le narrateur croit être enfin « libre », à son arrivée aux États-Unis, il est confronté à un sentiment d'oppression relié à l'espace d'immigration. L'*ex-île* – ce lieu qui est « hors de » de l'île – ne se révèle pas comme synonyme d'épanouissement, mais plutôt comme un bannissement. L'*ex(s)illium*, comme le veut son étymon, consiste avant tout en une peine criminelle infamante de mise à l'écart du sujet par rapport à son terroir d'origine en fonction d'un motif politique. C'est d'ailleurs un peu ce qui se produit avec le narrateur-écrivain. Le paradis, cet espace d'accueil auquel il avait tant rêvé alors qu'il était prisonnier à Cuba, a tôt fait de se transformer en espace d'écueil. Aux États-Unis – que ce soit à Miami ou à New York –, l'écrivain cubain ne se sent pas libre. Même si au cours des six premières années qui suivirent son départ de Cuba, il écrivit un livre d'essais sur la réalité cubaine (*Necesidad de libertad*), cinq pièces de théâtre (parues sous le titre de

⁴⁵ « Dans les paniques, ceux-ci [les propriétaires des lieux] déterrèrent les manuscrits de mes romans et les brûlèrent ainsi que toutes leurs propres œuvres inédites : une douzaine de livres » (AN, 254).

⁴⁶ Les titres originaux en espagnol sont : *Celestino antes del alba* et *El mundo alucinante*.

Persecución), deux romans (*Le portier* et *Voyage à La Havane*⁴⁷) (AN, 7-8) et trois films (AN, 424), l'espace d'immigration qu'il avait d'abord projeté comme un pays de cocagne se révèle à la fois un espace de mépris et de méprise : « [...] dans l'Île, nous [les écrivains cubains] étions condamnés au silence, à l'ostracisme, à la censure et à la prison; en exil, au mépris et à l'oubli, de la part des exilés eux-mêmes. » (AN, 404) C'est l'erreur sur la personne et sur les choses qui est à la base de son malaise. Le seul repère identitaire avec qui l'étranger peut partager les souvenirs d'une mémoire à jamais perdue, celle du pays natal, est la présence de Lázaro⁴⁸. Pour l'étranger confronté à la solitude, le concept de liberté n'est pas garant d'une vie meilleure. Au fond, c'est comme si le personnage mis en scène dans le récit d'Arenas ne parvenait pas à se déprendre véritablement de l'univers carcéral qui l'avait vu naître. Il réussit physiquement à sortir de sa prison, mais la prison reste imprégnée en lui. La parole d'Arenas rejoint en ce sens celle de Sergio Kokis, quand il affirme que les véritables murs, il les porte en lui⁴⁹. Comme un escargot errant, l'étranger transporte dans sa coquille les dépouilles du pays natal qui l'empêchent de s'intégrer à sa nouvelle société, et par conséquent, de se sentir libre. Le narrateur d'*Avant la nuit* est attaché à l'image d'un espace qui n'existe plus dans sa nouvelle réalité. Il est prisonnier d'un passé qui freine son intégration à la terre d'accueil; il ne parle que de ce qu'il a laissé derrière, de ce qui lui a été enlevé, voire arraché, en venant s'installer à Miami, comme si Cuba ne lui apparaissait plus « libre » que parce qu'il la regarde à travers un rétroviseur :

⁴⁷ Les titres originaux en espagnol sont : *El portero* et *Viaje a La Habana*.

⁴⁸ « Lázaro a été pour moi en exil le seul lien avec mon passé; le seul témoin complice de ma vie à Cuba; avec lui, j'ai toujours eu l'impression de pouvoir revenir à ce monde irrécupérable. [...] Là je l'encourageai à écrire ses Mémoires [...]. Il écrivit *Desertores del Paraíso*, qui fut édité par Néstor Almendros et Jorge Ulla [...] » (AN, 427-428).

⁴⁹ « Les murs, je les porte en moi. Même si je fais attention au présent, c'est toujours en le confrontant aux images du passé; à tel point que le nouveau finit par perdre son intérêt. » Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Éd. de l'Aube, 1999, p. 18.

Je ne tardai pas, naturellement, à éprouver de la nostalgie pour Cuba, pour la Vieille Havane, mais ma mémoire enragée l'emporta sur toute nostalgie.

Je savais que je ne pouvais vivre dans un lieu pareil. Certes, dix ans après, je m'aperçois que pour un expatrié il n'y a aucun endroit où l'on puisse vivre; il n'existe aucun endroit, car celui où nous avons rêvé, où nous avons découvert un paysage, lu notre premier livre, eu notre première aventure amoureuse, demeure l'endroit rêvé; en exil, on n'est plus qu'un fantôme, l'ombre de quelqu'un qui ne peut jamais atteindre sa propre réalité; je n'existe pas depuis que je suis en exil; depuis lors, j'ai commencé à fuir de moi-même. (AN, 406)

Vue de loin, Cuba semble moins précaire qu'elle ne l'était lorsque le protagoniste quitta l'île. En pensant à son pays natal, le narrateur oublie les motifs pour lesquels il avait d'abord désiré fuir cette terre. La distance relativement courte séparant Cuba de la pointe extrême sud des États-Unis que l'immigrant « choisit » comme terre d'asile ne suffit pas à rétablir cette image en trompe-l'œil qu'il se forge désormais du pays d'origine. Au contraire, l'immigrant cultive une vision pessimiste, voire nihiliste de l'Autre :

[...] en exil nous n'avons pas de pays pour nous représenter; nous vivons comme des condamnés à mort en sursis : sans cesse sur le point d'être rejetés. Nous n'avons pas de pays mais plutôt un contre-pays : la bureaucratie de Fidel Castro, toujours prête à toutes sortes d'intrigues et de manigances pour nous éliminer intellectuellement et, si possible, physiquement. (AN, 419)

Le personnage considère l'espace d'adoption comme un espace d'exclusion. De la même façon que le détenu attendant dans sa cellule le moment de son exécution, l'exilé cubain est dans un entre-deux perpétuel : emprisonné entre le désir de renouer avec sa terre natale et le rêve d'une liberté absolue qui se veut, à bien des égards, utopique. L'incapacité du personnage à s'approprier l'espace d'accueil témoigne justement de cette ambivalence. En continuant à s'identifier à ce à quoi il n'appartient plus, le narrateur du récit d'Arenas reste subordonné à son passé, et c'est ce qui gêne son évolution. Autrement dit, il s'agit d'une identité fondée sur la négative, car le sujet ne se concentre que sur ce qu'il a perdu. Au fond, même « en liberté », l'écrivain homosexuel est incapable de faire le deuil du lieu

perdu; il reste étroitement collé aux souvenirs de son enfance, sombrant dans cet état ontologique qu'est la mélancolie de l'étranger :

La mélancolie est probablement l'état psychoaffectif qui caractérise le mieux la situation de l'étranger. Qu'il le veuille ou non, l'étranger doit faire le deuil d'un temps, d'un lieu et d'un environnement humain qui lui sont chers. Aussi est-ce lui qui incarne le mieux les figures les plus intenses de l'altérité : le déraciné, l'exilé, le réfugié, le diasporique, le nomade, l'itinérant. Faire le deuil de son passé et de sa patrie peut s'avérer pour l'étranger une entreprise insurmontable⁵⁰.

Comme Meursault dans *L'étranger* de Camus, le protagoniste mis en scène dans le récit d'Arenas reste accroché à une mémoire qui l'empêche de jouir de sa liberté; une liberté qu'il ne (re)trouvera que dans la mort. Le narrateur d'*Avant la nuit* est, lui aussi, condamné à mort. Bien qu'il ne puisse pas prévoir exactement le moment où on viendra le chercher, l'écrivain atteint du sida sait qu'il est en sursis, et c'est ce qui est à l'origine de son angoisse : « Après avoir vécu trente-sept ans, je suis maintenant en exil, subissant toutes les calamités du déracinement, dans l'attente d'une mort imminente. » (AN, 147) Le personnage voit dans la mort sa seule marge de liberté. C'est comme si, en réalisant l'action ultime, il souhaitait une dernière fois montrer qu'il avait le contrôle sur sa liberté et que ce n'était pas une maladie ni un régime politique qui viendraient mettre un terme à sa vie : « À Cuba j'avais supporté mille calamités, car j'avais toujours été soutenu par l'espoir de m'enfuir et la possibilité de sauver mes manuscrits. Maintenant, la seule fuite qui me restait, c'était la mort. » (AN, 7-8) Le suicide de narrateur porte en lui une valeur symbolique. En se donnant la mort, il se « libère » du sida qui l'afflige, mais en même temps son geste peut être interprété comme une projection de son désir face à la liberté de Cuba. C'est comme si la mort de l'écrivain homosexuel anticipait symboliquement celle du

⁵⁰ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 165.

régime totalitaire de Castro : « *Cuba sera libre. Moi je le suis déjà*⁵¹ », conclut Arenas dans sa lettre d'adieu. Cette « liberté », que le sujet n'a su *trouver* qu'en s'*enlevant* la vie, est la conséquence d'une longue suite de luttes acharnées contre un régime où toute politique d'altérité est mise en échec. C'est cette opacité à l'égard du divers qui conduit le personnage, en se suicidant, à effectuer un saut « hors » du monde. Il s'agit là d'une forme extrême d'exil; une expérience qu'il avait d'ailleurs amorcée, pour ainsi dire, quelques années plus tôt en quittant son île natale pour gagner les côtes de la Floride.

En dépit des intégrismes politiques rendant le séjour sur l'île de plus en plus difficile, Cuba se découvre, dans *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas, comme un espace de transgression. La représentation du lieu carcéral dans ce récit remet en question les préceptes fondamentaux de la prison, et par conséquent, entérine la philosophie de Michel Foucault en montrant comment ce huis clos forme, paradoxalement, des délinquants⁵². Bien que le régime castriste interdise sous peine de sanctions sévères l'homosexualité et l'écriture, le narrateur prend un certain plaisir à transgresser la Loi. L'expérience de la prison – que ce soit celle du Château du Morro ou celle du District Flores – vécue à l'intérieur de l'Île semble, au contraire, stimuler les pulsions sexuelles du sujet de même que sa passion pour l'écriture. Le jeu et la lutte que présuppose le risque d'être surpris en flagrant délit motive une représentation de la sexualité à plus d'un titre transgressive : promiscuité, exhibitionnisme, inceste, bestialité. Le pouvoir totalitaire de Castro constitue sans doute l'une des conditions de possibilité de l'écriture de Reinaldo Arenas si l'on considère que les obstacles et les épreuves ayant jalonné son parcours l'ont poussé vers l'écriture de la même manière qu'un *balsero* était prêt à mettre sa vie en péril pour gagner

⁵¹ C'est l'éditeur d'*Avant la nuit* qui souligne.

⁵² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 310.

les côtes de Miami. En effet, le tyran de La Havane, à force d'émasculer ses sujets, du moins symboliquement (aurait-on affaire ici à un *Castro castrateur?*), finit par créer un terroir propice à la révolte et à l'évasion.

**Dire ou ne pas dire. *Le fourgon des fous* de Carlos Liscano
ou le paradoxe d'une parole qui dévoile et qui se tait tout à la fois**

C'est également un contexte de répression politique qui est à l'origine de l'écriture de Carlos Liscano. *Le fourgon des fous* – d'abord paru en espagnol sous le titre *El furgón de los locos* – témoigne de l'expérience du narrateur à la *Prisión de la Libertad* (Prison de la Liberté) située à proximité de Montevideo. Détenu par les autorités uruguayennes du 27 mai 1972 au 14 mars 1985⁵³, le protagoniste est condamné à passer une douzaine d'années (entre l'âge de vingt-trois et trente-cinq ans) dans cet établissement de réclusion militaire. Bien que les sévices corporels et la torture soient largement décrits dans le récit, les motifs exacts de l'enfermement du sujet ne sont pas révélés. L'écriture de Carlos Liscano postule en ce sens une absence dont il devient pertinent d'interroger les fondements afin d'en saisir le sens.

L'Uruguay : les topoï du conflit

La parole carcérale de Carlos Liscano naît avant tout dans un contexte où la liberté est rongée au jour le jour. La crispation des relations entre prolétaires, étudiants,

⁵³ Carlos Liscano, *Le fourgon des fous*, trad. par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2006, p. 16 et 31. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Tupamaros⁵⁴ et militaires conduit l'Uruguay à des périodes de guérilla urbaine se soldant au milieu du XX^e siècle par la mort et l'emprisonnement de milliers de personnes. En 1959 – ce qui correspond à la prise du pouvoir de Castro à Cuba –, l'Uruguay est frappé par une crise économique sans précédent qui débouche sur un conflit socio-économico-politique. L'inflation étant incontrôlée, des mesures coercitives sont alors prises par le Conseil national du gouvernement dirigé par Martín R. Etchegoyen pour tenter de juguler cette hausse généralisée et continue des prix. En plus de ces restrictions économiques, des règles strictes sont également promulguées pour contrer le mouvement social et syndical qui tente de se développer. C'est donc sous la double influence de la révolution cubaine et de l'échec politique de la gauche aux élections de 1962 que le *Movimiento de Liberación Nacional* (MLN)⁵⁵ émerge. Ce mouvement politique uruguayen, poursuivant des objectifs révolutionnaires, incite plusieurs militants à se tourner vers la lutte armée. Le déclenchement des hostilités à l'intérieur du pays en 1966 entraîne la mort de quelques fonctionnaires de police accusés de torture sur des détenus politiques. Parallèlement, les étudiants s'allient pour soutenir les luttes paysannes ainsi que les Tupamaros qui, dans un slogan figurant sur un de leurs tracts, affirment : « *Los Tupamaros no transan* » (Les Tupamaros ne transigent pas). C'est à la mort du premier Tupamaro, l'étudiant Carlos Flores, que le Mouvement de libération nationale se rallie à celui des étudiants pour devenir le *Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros* (MLN-T). Ces derniers prônent une révolution socialiste en critiquant le modèle soviétique et en s'insurgeant contre la dictature du prolétariat. Le projet des Tupamaros vise à soutenir une démocratie populaire et une

⁵⁴ Les Tupamaros sont des guérilléros urbains du Mouvement de libération nationale en Uruguay qui tirent leur nom du chef inca Tupac Amaru. À partir de 1970, ils multiplient les actions violentes tout en soutenant les partis de gauche.

⁵⁵ La traduction française serait : Mouvement de libération nationale (MLN).

forme d'autogestion de la classe ouvrière en cherchant à améliorer le sort des *cañeros*, ces paysans vivant dans des conditions précaires, grâce à la création de syndicats. Des stratégies de propagande menant à un mouvement de guérilla urbaine se mettent alors progressivement en place. Les mesures d'exception promulguées par le président Jorge Pacheco Areco, auxquelles s'ajoute l'influence des mouvements de révolte survenus en France en mai 1968, exacerbent les tensions qui aboutissent à l'éclosion d'actions violentes. Le 8 octobre 1969 – date commémorant l'exécution du Che Guevara en Bolivie survenue deux ans plus tôt –, les Tupamaros organisent la Prise de Pando, à environ trente kilomètres de Montevideo. Au cours de cette intervention, dix-neuf guérilleros sont arrêtés tandis que trois autres sont exécutés. Puis, à partir de 1970, les Tupamaros multiplient les actions de commandos, accordant un soutien modéré aux partis de gauche. En prévision des élections présidentielles de 1971, ils créent le *Movimiento de Independiente 26 de Marzo*⁵⁶. En pleine campagne électorale, une centaine de prisonniers s'évadent de la prison de Punta Carretas dont Raúl Sendic, cofondateur et l'un des principaux dirigeants du Mouvement de libération nationale-Tupamaros, qui avait été fait prisonnier l'année précédente. Sendic est de nouveau capturé par les militaires en septembre 1972, et il le restera – comme Carlos Liscano – pendant toute la dictature militaire, soit de 1972 à 1985. Bien que la guérilla prenne officiellement fin le 27 juin 1973 par un coup d'État engendrant une dictature militaire, les guérilleros continuent à revendiquer un changement de politique radical. Durant cette période, plus d'un millier de Tupamaros sont emprisonnés à la *Prisión de la Libertad* destinée aux hommes. Quant aux femmes, elles sont détenues à la *Prisión de Punta Rieles*. L'Uruguay détient alors un nombre record de prisonniers politiques auxquels les bourreaux font subir diverses formes de torture. Les Tupamaros restés en liberté sont

⁵⁶ La traduction française serait : Mouvement d'Indépendance du 26 mars.

nombreux à s'exiler notamment au Chili, au Mexique et à Cuba. Puis, l'échec du régime aboutit à un retour progressif de la démocratie à la suite d'élections « libres » tenues en 1981. Dans les années qui suivirent, de nombreux prisonniers politiques seront enfin libérés. Ce sera notamment le cas de Carlos Liscano, dont le récit de l'expérience en milieu carcéral ne révèle que quelques indices permettant de situer l'action principale dans le contexte politique de l'Uruguay des années 1960 et 1970.

Le non-dit comme stratégie discursive

Dans la mesure où les motifs ayant conduit Carlos Liscano au printemps 1972 à la *Prisión de la Libertad* sont escamotés, *Le fourgon des fous* ne relève pas d'un projet historiographique, ce qui est contraire aux paroles concentrationnaires étudiées dans cette thèse. Tous les témoignages des survivants des camps de concentration nazis évoquent les raisons sous-jacentes à la déportation et à l'incarcération des narrateurs. Elie Wiesel et Martin Gray ont été envoyés dans les camps de concentration parce qu'ils étaient juifs. Quant à Jorge Semprún, il y a été contraint en raison de son implication au sein du Parti communiste d'Espagne (PCE)⁵⁷. La parole de Liscano s'oppose aussi, en ce sens, à celle de Reinaldo Arenas, car cette dernière remet en question les enjeux sociopolitiques auxquels Cuba faisait face dans les années 1970. Or, contrairement à toutes ces paroles testimoniales, celle de Liscano décrit largement la vie du narrateur alors qu'il était emprisonné à la Prison de la Liberté, mais, curieusement, il n'y est jamais question de ce qui est à l'origine de son emprisonnement. C'est comme s'il y avait un refoulement par rapport à l'écriture qui était de l'ordre d'un non-dit. Outre le fait que les premières pages du récit précisent que le

⁵⁷ En espagnol, l'expression exacte est : *Partido Comunista de España (PCE)*.

27 mai 1972 à deux heures du matin des « militaires » (*FF*, 16) se présentent chez le narrateur, le tirent du lit, lui enfilent une cagoule, lui lient les mains derrière le dos et l'embarquent à l'insu de tous dans une camionnette qui le conduit en prison, il n'y a que deux brèves allusions dans tout le récit au climat politique régnant alors en Uruguay. Ces références ne fournissent d'ailleurs aucune explication sur les enjeux inhérents à cet état de crispation ayant conduit le pays à l'expression de violences extrêmes, pas plus qu'elles n'apportent quelques éclairages sur l'arrestation, l'enfermement et la torture du sujet :

Les dernières semaines, avant que j'arrive ici [dans les cachots], la répression à Montevideo était dans l'air, on pouvait la toucher. Armée, marine, forces aériennes patrouillaient jour et nuit, armés [*sic*], menaçants [*sic*], redoutables. Rues fermées, contrôles à toute heure. Atmosphère tendue, violente, beaucoup de violence. On peut lire dans la presse, l'entendre à la radio. Entre avril et mai on a compté près de vingt morts (*FF*, 54).

Ce refus de prendre part au parcours entrepris par la plupart des écrivains-témoins marginalise la parole de cet auteur latino-américain. Dans ce récit qui prétend, en principe, être conforme à la réalité historique, la dimension politique du prisonnier y est escamotée. Une logique de brouillage se met donc en branle, car les enjeux du conflit sont tus. Ainsi, le lecteur est tenu dans l'ignorance de ce que le narrateur a fait ou non pour « mériter » la prison :

Je ne veux pas jouer les innocents, celui qui ne comprend et n'a jamais compris la violence. J'ai appartenu naguère à ce monde-là. J'ai été l'un de ces milliers de jeunes Latino-américains qui ont cru que la faim, la misère, l'exploitation, les morts de nouveau-nés évitables ne pouvaient être éradiquées que par une autre violence. Je ne le pense plus, mais cela ne me donne pas le droit de me désintéresser du passé, du moins du mien, dont je suis le seul responsable. [...] Mais trente ans plus tard mon attitude ne consiste absolument pas à regarder ailleurs, à jouer les purs, celui qui n'a jamais rien eu à voir avec la violence. Je ne fermerai pas les yeux pour nier l'ancienne violence, à laquelle j'ai participé, ni pour ne pas voir la nouvelle. (*FF*, 92)

En camouflant ce qui est à l'origine de sa détention et en abordant la violence d'une façon abstraite (aucune définition concrète du concept n'est fournie), le narrateur cherche à se

déculpabiliser. Ainsi, le non-dit, le fait de ne pas soulever la question du politique, est ici à mettre en rapport avec le procédé rhétorique de la *captatio benevolentiae*. En affirmant ne pas vouloir « jouer les innocents », le narrateur vise à capter la bienveillance de son lecteur. Comme le protagoniste des *Bienveillantes*, Carlos Liscano cherche à esquiver toute responsabilité sociale. Tout se passe comme si les responsables de cette violence étaient les « milliers de jeunes Latino-américains » qui croyaient « que la faim, la misère, l'exploitation, les morts de nouveau-nés évitables ne pouvaient être éradiquées que par une autre violence ». Si « des milliers de jeunes Latino-américains » ont fait partie d'un mouvement de révolte, c'est donc dire que le narrateur ne fut pas le seul. Voilà la logique (se rapprochant du sophisme) dans laquelle opère le récit de Carlos Liscano. Une ambiguïté s'y installe; le récit du passé semble échapper au personnage puisque le moi qu'il veut mettre à nu est essentiellement celui d'une victime. Au fond, il veut montrer l'image d'un être marqué par l'expérience de la prison et surtout par la torture. Ainsi, la représentation de la torture met-elle en place une sorte de *spectacularisation*⁵⁸ de la douleur. Le pathos qui en résulte balaie tout sur son passage, y compris la part de responsabilité du narrateur dans sa participation au sein d'un mouvement révolutionnaire. L'opacité du discours du narrateur laisse planer un doute sur son identité, car tous ceux qui ont été emprisonnés en Uruguay sous la dictature militaire l'ont été parce qu'ils étaient liés d'une façon quelconque au Mouvement de libération nationale-Tupamaros. La « culpabilité » que le narrateur éprouve à l'égard de ses parents continue d'alimenter le soupçon d'une alliance avec le mouvement activiste sans néanmoins en être une preuve irréfutable : « Si demain j'étais libre[,] je rentrerais à la maison, je consacrerai du temps à montrer aux miens combien je les aime. Je voudrais faire ce que j'aurais pu faire et que je n'ai pas fait, terminer ce que j'ai

⁵⁸ Cf. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].

commencé et abandonné en route, réparer le mal que j'ai fait. » (FF, 94) Mais quel est ce « mal » auquel fait référence le personnage? Nulle part dans le récit, il n'y a d'indice susceptible d'éclairer le lecteur sur les circonstances conduisant le sujet à ressentir une conscience coupable comme le narrateur du récit de Reinaldo Arenas (au niveau du témoignage) et Max Aue, le protagoniste du roman de Littell (au niveau de la fiction). En fait, le personnage de Lisacno se donne comme mission de conserver l'anonymat de ce « mal »-là pour mettre l'accent sur ce qui s'est passé *dans* la prison. Sa démarche d'écriture serait-elle, dans cette perspective, motivée par un désir de protéger ses arrières en évitant de peindre un portrait pessimiste de sa patrie afin d'éviter d'être la cible de représailles de la part des autorités nationales? Ce silence pourrait donc être interprété comme une forme de censure sociale. Ce qui est particulièrement intéressant dans l'œuvre de Carlos Liscano, c'est que, des années plus tard, alors que le témoin entreprend l'écriture de son expérience de la prison, il ne revient pas sur le contexte sociopolitique pour expliquer les motifs pour lesquels on l'a jeté en prison; il préfère mettre l'accent sur l'univers carcéral et sur les tortures qu'il y a subies.

L'écriture comme projet archivistique : écrire pour dénoncer la torture

Bien que la parole de Carlos Liscano fasse appel au non-dit étant donné qu'elle évacue de son discours les motifs entourant l'arrestation et l'emprisonnement du narrateur, il y a, en contrepartie, une volonté presque encyclopédique de dévoiler la partie vouée au secret carcéral, soit de raconter avec précision les différents procédés tortionnaires que le prisonnier subit à l'intérieur de la prison. Tout se passe comme si cette écriture était motivée par un projet archivistique. L'écrivain devient ni plus ni moins l'archiviste de sa

propre mémoire. Comme le narrateur du récit de Wiesel témoigne de ce qu'il a vu, vécu et entendu dans le camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau, celui du texte de Carlos Liscano raconte en détail son expérience de la prison, en mettant l'accent sur les différentes tortures pratiquées. Du coup, c'est comme une nouvelle vocation. Plutôt que de se taire, le narrateur-témoin dénonce ce qu'il a subi avec la précision presque chirurgicale de celui qui tient un scalpel entre ses doigts. La description des différents procédés tortionnaires dont le narrateur est l'objet témoigne d'un désir de faire vrai, de représenter ce qu'habituellement on ne montre pas :

Tout le monde se fait une idée de la torture [...]. Mais personne ne pourra jamais se faire une idée des détails. Les détails ont à voir avec une connaissance intime, relative au corps, pas au corps humain en général, mais au corps de chaque individu. La torture ressemble à une maladie : elle ne fait pas souffrir tout le monde de la même façon, et seul celui qui l'a subie sait ce qu'on ressent. [...] Peu importe tout ce qu'on peut savoir, ce qu'on a pu lire sur la torture. L'expérience de la torture est différente de tout ce qu'on a supposé, elle est unique pour chacun. (*FF*, 54-55)

Au fond, c'est comme si le narrateur se donnait comme mission de dépeindre le plus fidèlement possible et, par le menu, le côté obscur de la prison, le noir du noir. Curieusement, cette parole carcérale est sous-tendue par un imminent désir de raconter quelque chose qu'elle considère comme une impossibilité. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles elle s'attarde autant sur la description des divers sévices physiques imposés au prisonnier.

La parole carcérale de Carlos Liscano accorde beaucoup d'importance aux détails des différentes violences dont le narrateur est victime. D'abord, le protagoniste soutient que ses besoins physiologiques fondamentaux (tels qu'ils sont énoncés dans le premier niveau de la pyramide de Maslow : manger, boire, dormir et respirer⁵⁹) ne sont pas comblés. En

⁵⁹ Abraham Maslow, *L'accomplissement de soi : de la motivation à la plénitude*, Paris, Eyrolles, 2004, p. 20-34.

plus du manque de sommeil, en grande partie causé par les différents épisodes de torture survenant principalement la nuit, le prisonnier est privé d'eau et de nourriture : « En prison tout était simple [...] Si le repas arrive à l'heure, on mange à l'heure. S'il arrive tard, on mange tard. Et s'il n'arrive ni à l'heure ni en retard, on ne mange pas. Voilà la liberté qui reste [...]. » (*FF*, 39-40) À ces privations d'ordre alimentaire, s'ajoute des mesures d'hygiène corporelle faisant état d'une extrême précarité, puisque dans les cachots il n'est pas permis aux détenus de se laver ni de changer de vêtements quotidiennement. La dégradation de leur corps se rapproche d'une forme de supplice que le prisonnier doit endurer au quotidien :

Nous ne prenons pas de bains, nous ne nous rasons pas. Notre corps sent. [...] pendant la journée, quand il n'y a pas torture, le prisonnier sent l'odeur de la sueur, de la bave collée à la barbe et à la cagoule, de ses cheveux et de ceux des autres qui restent dans la cagoule quand on le met dans le baril, l'odeur d'urine, de mauvaise haleine parce qu'il passe des semaines sans se laver les dents. [...] La crasse est une autre porte vers la connaissance de soi. Les mauvaises odeurs, l'urine sur les vêtements, la bave et les restes de nourriture collés à la barbe, les cheveux raides après des semaines sans les avoir lavés, la peau qui commence à tomber par manque de soleil et d'hygiène, suscitent le dégoût. Personne ne supporterait près de lui un individu dans un état pareil. Mais il faut se supporter soi-même. Ce corps sale, malodorant, endolori par les coups, par le manque de repos, plein de sommeil, qui ne peut bouger un pied sans demander l'autorisation de le faire, suscite le dégoût. [...] Je ne trouve pas comment expliquer à quel point le dégoût de son propre corps fait qu'on se voit différemment, et que cette connaissance est là pour la vie. (*FF*, 84-89)

En empêchant le prisonnier de faire sa toilette, la prison opère sa transformation physique mais aussi psychologique, faisant en sorte qu'il ne se reconnaisse plus en tant qu'individu. L'espace carcéral, tel que représenté dans le texte de Liscano, vise l'avilissement du corps du prisonnier.

Le narrateur raconte n'avoir eu la possibilité de se doucher qu'une seule fois en prison, mais il ne s'agit pas là d'une activité réalisée sur une base volontaire. Lors de son transfert à la prison de Punta de Rieles située en bordure du Río de la Plata où il est

provisoirement envoyé, le personnage est traité d'une façon analogue à celle des déportés entrant dans les camps de concentration nazis; on lui ordonne de se dévêtir rapidement, de se doucher, de revêtir un uniforme, puis de se faire raser le crâne :

À grands cris on me dit d'ôter mes vêtements et de me doucher. Je n'ai pas de serviette. Je m'essuie avec mes habits. Puis on me donne un uniforme gris et une paire d'espadrilles. Je m'habille et me chausse. On me fait asseoir sur une caisse et un soldat me coupe les cheveux, ras. (*FF*, 154)

À cela s'ajoute le fait que le prisonnier est condamné à être dépouillé de son identité. Encore une fois ici, la coquille patronymique du sujet est remplacée par un numéro appliqué sur sa poitrine (*FF*, 155). Ainsi est-il désormais reconnu comme le détenu numéro 490 (*FF*, 157). Dépourvu de tous les symboles identitaires le reliant à une société, le prisonnier représenté dans l'œuvre de Liscano devient, à bien des égards, anonyme. La perte de ses vêtements, de ses cheveux, de son nom, et plus tard, de sa dignité humaine contribue à faire de lui un autre, un sujet dépouillé de lui-même, faisant en sorte qu'il ne reconnaisse plus en lui les signes qui le distinguaient de la masse.

Le fourgon des fous s'attarde longuement sur la description de l'évacuation des déchets corporels en montrant à quel point ils sont scrupuleusement réglementés. Là où l'on se serait peut-être attendu à être confronté à une absence de parole, on fait face à une écriture qui dévoile sans aucune pudeur des savoirs liés à l'excrémentiel. Sans détour ni censure, le narrateur précise à quel point il souffre de ne pas pouvoir soulager sa vessie, et ce, même si les toilettes sont situées à proximité de sa cellule :

Dans les cachots il y a des toilettes. Obtenir d'uriner est un objectif permanent. Les soldats qui s'occupent des prisonniers ont leur rythme, peut-être des ordres, ils ne conduisent pas les prisonniers aux toilettes quand ils leur demandent. Ils prennent leur temps. [...] Pour conduire un prisonnier aux toilettes, qui sont à trois mètres, il [le soldat] doit lui retirer ses menottes, qu'il a dans le dos, et les lui mettre devant, puis les lui remettre dans le dos. Cela irrite le soldat, et implique peut-être un certain risque pour lui. Résultat : il ne le conduit pas aux toilettes. Le prisonnier attend la fin, à la fin, volontairement ou non, il urine sur lui. (*FF*, 79-80)

Il arrive parfois que le vœu du prisonnier se réalise et qu'on lui accorde la permission de pouvoir uriner ailleurs que dans son pantalon. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, le prisonnier ne se sent pas à l'aise. L'humiliation éprouvée par celui qui n'a pas pu se retenir aussi longtemps qu'il l'aurait voulu fait alors place à la honte :

J'ai besoin d'uriner. Je demande aux soldats. Je suis menotté dans le dos. Ils cherchent les clefs des menottes. Les officiers les ont emportées. [...] Au moment où je vais uriner sur moi, je fais un effort et me retiens un peu plus. Un soldat s'approche et me dit que si je veux il est prêt à m'aider. [...] Le soldat me conduit aux toilettes. Il pose son arme contre le mur, se penche devant moi, ouvre ma braguette, sort mon pénis. J'urine avec plaisir, et honte, pour moi, pour le soldat. Quand j'ai fini je suis dans une situation pire qu'avant, braguette ouverte, pénis en vue, mains dans le dos. Je regarde le soldat. Il rit nerveusement, comme un enfant. Je ris moi aussi, nerveusement, comme un enfant. Il se penche, remet mon pénis dans mon pantalon, referme ma braguette. Nous nous regardons. Je suis ému par ce qu'il vient de faire. Je veux le lui dire. Je ne trouve pas les mots. (FF, 128-129)

La honte du prisonnier exacerbé par le regard du gardien posé sur son sexe nu transforme le prisonnier en un « être-objet-pour-autrui⁶⁰ ». Le détenu sait qu'il est entièrement à la merci de bourreau et c'est ce qui l'instrumentalise. Le sujet doit, dans ce contexte, laisser de côté ses scrupules et se soumettre entièrement au soldat en le laissant exécuter à sa place des gestes qui s'accomplissent généralement dans l'intimité.

Dans les camps de concentration comme ce fut le cas à Auschwitz-Birkenau, la violence infligée visait essentiellement la réification puis l'élimination du sujet. Dans la prison où Carlos Liscano est enfermé, le rapport à la torture est quelque peu différent puisqu'il vise à faire souffrir le détenu sans forcément le tuer : « Sous la torture on préfère mourir, on finit par demander au tortionnaire de vous tuer. Le tortionnaire répond : "C'est ce que tu voudrais, que nous te tuions. Mais nous ne le ferons pas." » (FF, 54-55) Il y a donc dans l'exercice de la torture une logique d'avilissement et de dégradation, voire

⁶⁰ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1943.

d'animalisation du détenu chez Liscano. Il s'agit aussi d'une souffrance physique pratiquée sur autrui en échange de quelques informations pertinentes permettant d'arrêter des sujets qui seront, à leur tour, soumis à diverses formes de sévices corporels afin d'en soutirer d'autres renseignements, et ainsi de suite. Au fond, la torture s'inscrit dans un circuit fermé n'ayant de fin que si le torturé refuse de révéler ce qu'il sait, ou du moins, ce que les tortionnaires croient qu'il sait. C'est à ce « jeu » que se livre le narrateur-prisonnier lorsqu'il est soumis à l'expérience du baril et du chevalet.

Outre les sévices corporels qui l'affligent – manque de sommeil, famine, mal nutrition, insalubrité, absence d'hygiène corporelle, impossibilité d'uriner et de déféquer lorsque le besoin se fait sentir –, le prisonnier est exposé à deux outils de torture particuliers : le baril et le chevalet. La description de l'épreuve du baril occupe une place prépondérante dans le récit. Aucune étape de la procédure tortionnaire n'est escamotée afin de tenter de rendre compte, avec le plus d'exactitude possible, de ce que le témoin a vécu :

Dans la salle de torture, il y a une odeur d'humidité, de tabac. Comme lieu de travail, elle est inhospitalière et insalubre. Il y a un grand baril de deux cents litres, en métal, coupé en deux, rempli d'eau. Le prisonnier ou la prisonnière, entre dans la salle, conduit de façon brutale, violemment poussé, frappé. La torture n'a pas encore commencé, il s'agit simplement de faire peur. C'est le « ramollissement ». [...] Si le détenu le veut, tout peut s'arranger sans violence. Il suffit qu'il réponde à ce qu'on lui demande. [...] Le prisonnier promet de collaborer. Bien, s'il veut collaborer, qu'il commence par *tout dire* ce qu'il sait. C'est alors que s'installe le malentendu entre le tortionnaire et le prisonnier. Parce que le prisonnier dit qu'il veut bien collaborer, mais qu'il ne sait rien. [...] Le tortionnaire gentil se fâche, ou feint de se fâcher, et laisse la place au méchant. [...] Les tortionnaires, ils sont toujours quatre ou cinq, conduisent le prisonnier près du long baril. L'un d'eux y plonge sa main et agite l'eau. [...] Après un moment, long ou bref, le tortionnaire s'ennuie et essaye de plonger le prisonnier dans le baril. [...] Le prisonnier résiste. Alors commence le ramollissement des muscles de l'estomac. Sous les coups, le prisonnier se plie en deux de douleur ou on le plonge tête première dans le baril. [...] À cause des coups dans l'estomac, au moment d'être plongé dans le baril le prisonnier n'a plus d'air dans les poumons. Il est cagoulé, menotté dans le dos. Il avale de l'eau, sent qu'il se noie. C'est bien cette impression qu'on meurt noyé. [...] L'eau du baril est sale et

malodorante. Le prisonnier peut vomir dans l'eau, y laisser sa salive, ses cheveux, son dentier. Le travail des tortionnaires n'est pas un travail facile. Il faut y mettre vraiment du sien pour plonger un individu tête la première dans un baril. Une fois dedans le prisonnier remue les jambes, fait des efforts désespérés pour ne pas se noyer. Quand on le sort son corps est trempé de la tête à l'aîne, l'eau coule dans son pantalon jusqu'à ses pieds⁶¹. (FF, 57-66)

Si le narrateur refuse de « tout dire » aux tortionnaires, il continue tout autant à garder le silence en ce qui a trait aux circonstances dans lesquelles il a été incarcéré comme s'il voulait faire croire au lecteur qu'il est l'objet d'un acharnement arbitraire; on le torture pour tenter de lui soutirer des informations et des renseignements qu'il dit ne pas posséder. Au fond, l'écriture de Liscano semble constituer la suite d'une entreprise à laquelle la prison avait habitué le prisonnier. Le récit révèle donc aussi peu sur la possible implication du narrateur au sein d'une organisation paramilitaire que ce que le personnage dévoile à ses bourreaux, en mettant l'accent sur la violence proférée à l'intérieur de la prison comme pour échapper à toute tentative d'incrimination.

Le même phénomène est également à l'œuvre en ce qui concerne la description du chevalet auquel le prisonnier n'est soumis qu'une seule fois. Ici encore, le narrateur décrit longuement, étape par étape, le processus tortionnaire comme pour donner une impression de réalité, de vérité :

On m'ordonne de lever un pied, le droit. Je le pose sur quelque chose qui me semble être un barreau d'échelle. On me dit de lever l'autre jambe. Comme je n'y vois rien, je ne comprends pas ce qu'on me veut. Je suis maladroit, je manque de tomber. Ils [les bourreaux] m'aident. [...] Ils finissent par se lasser et me soulèvent. Ils m'assoient et je sens un barreau affilé entre les jambes, sur les testicules, sur le coccyx. Je me déplace aussitôt sur le côté. Sur la fesse, cela fait moins mal. Alors ils me crient d'enfourcher le barreau : « Sur le cul, sur le cul ! » Je bouge et j'obéis, mais mon corps glisse vers l'autre côté. Quelqu'un me donne un coup de matraque sur la cuisse droite. Cela me fait mal. Je me redresse et me place à cheval sur le barreau. [...] Je fais un effort et laisse le barreau s'enfoncer entre mes fesses. Je ne bouge plus. Sans le vouloir, mes pieds cherchent les barreaux inférieurs. Ils les trouvent, y prennent appui et soulèvent mon corps. Deux matraques en même temps

⁶¹ C'est moi qui souligne.

me frappent sur les pieds, sur les chevilles. Je dois rester appuyé uniquement sur le barreau du milieu, celui que j'ai entre les jambes. Ça s'appelle le chevalet. [...] Ils commencent à remuer le chevalet, comme si c'était un cheval de bois, en arrière, en avant. Cela fait mal. Je crie. [...] Ils cessent de remuer le chevalet. Je continue à crier. Cela fait mal même quand le chevalet est immobile. Ils m'annoncent que je resterai là toute la nuit, jusqu'à ce que je me décide à parler. [...] Je laisse le barreau s'enfoncer autant que mon corps peut le supporter. Je sais que j'ai mal, que j'aurai très mal plus tard, mais pour l'instant la zone est comme anesthésiée. Une douleur trop forte anesthésie, et on ne sent plus rien. [...] On me retire du chevalet. Je ressens alors une douleur immense, je peux à peine marcher. On m'aide à monter l'escalier. [...] J'arrive au cachot, on me pousse sur mon matelas. Je m'étends à tâtons et me replie sur moi-même. Je mets les mains entre mes jambes, je me prends les testicules, je cherche mon anus, je veux atteindre mon coccyx, je veux de la chaleur, de la chaleur, là, de la chaleur pour que mes os qui sont restés ouverts se referment. J'ai mal pendant des semaines, je marche jambes écartées. (FF, 108-112)

La représentation de la prison chez Carlos Liscano tend ainsi à faire de l'espace clos un lieu visant la déshumanisation du sujet.

Quand la prison fait l'écriture

L'écriture s'est avérée pour Carlos Liscano une façon de sauvegarder son désir de vie dans un contexte où l'objectif premier n'est pas d'éliminer autrui (comme dans les camps d'extermination), mais de faire en sorte qu'il devienne méconnaissable vis-à-vis des autres, mais aussi, et surtout, de lui-même. Dans cette perspective, l'écriture permet au prisonnier de se purger des angoisses qu'il peut éprouver. Contrairement à Arenas qui écrivait déjà bien avant de faire l'expérience de la prison, l'auteur du *Fourgon des fous* est devenu écrivain à partir de son expérience en milieu carcéral. C'est en ce sens que l'on peut dire que la prison fait l'écriture.

Le narrateur prend conscience de tout ce qu'il ignore et qu'il aimerait apprendre qu'une fois qu'il est emprisonné. L'expérience de la prison l'a confronté à sa *méconnaissance*. Si le narrateur du *Fourgon des fous* évoque, à la troisième personne du

singulier (avec un certain détachement donc) le désir qu'il éprouve de s'enfuir physiquement de la prison⁶², il choisit d'accéder à une liberté qui soit d'abord livresque, puis « *écriturielle*⁶³ ». Dans son témoignage, il souligne l'importance de savoir lire pour être un jour en mesure d'écrire son expérience en milieu carcéral :

Si demain j'étais libre je rentrerais à la maison, je consacrerai du temps à montrer aux miens combien je les aime. [...] Je voudrais avoir des livres, lire, apprendre. Je sais tout ce qu'on peut apprendre, et je sais que je ne sais rien. J'aimerais que ce moment passe pour recommencer, étudier, connaître. Surtout me mettre à écrire. Mais pour écrire il faut beaucoup lire. Jusqu'à ces dernières semaines je pensais qu'un jour j'aurais du temps pour lire et qu'ensuite je me mettrais à écrire. Écrire sur quoi? Je ne sais pas, je n'en ai aucune idée. C'est moins qu'un projet, une illusion. [...] Il ne me vient pas à l'esprit que la torture et la prison dureront toujours, qu'un jour je finirai par écrire sur tout ça, sur cette misère. [...] Me voilà alors dans le délire, dans le voyage vers nulle part, allongé sur mon matelas. Et je me rends compte que je délire, mais je ne veux pas cesser de le faire. Je ne veux pas retourner au cachot, dans cette caserne, à la douleur de savoir que ma famille doit souffrir à cause de moi, que j'ai vingt-trois ans, que je suis ignorant, une pauvre bête qui ne travaille pas, n'étudie pas, ne se développe pas. J'essaye de continuer à rêvasser, de partir, de m'envoler, de n'être pas moi ne fût-ce qu'un instant, de croire que tout est doux, agréable, que je suis chez moi, assis parmi les livres, en train d'étudier, d'écrire. (FF, 94-95)

C'est le désir de lire, d'écrire et d'apprendre qui motive le sujet à survivre en prison. Le prisonnier se sait inculte et il souhaite que l'expérience de la prison lui permette de développer son potentiel. C'est comme s'il se disait : *Tant qu'à être enfermé dans ce huis clos, autant ne pas perdre mon temps à des futilités et en profiter pour m'instruire afin d'être un jour capable d'écrire ce que je vois, ce que je vis*. Ainsi, la prison se découvre dans ce récit comme une véritable matrice scripturale représentant en abyme l'expérience du sujet, car c'est dans la prison qu'il commencera à écrire :

⁶² « [...] le rêve du prisonnier : s'enfuir, courir, courir dans une plaine immense, blanche, sans limites, sans barrières. Au fond, il y a comme une lumière au crépuscule, ou de petit matin. [Il] n'arrive jamais à savoir exactement si le soleil se couche ou se lève. [Il] cour[t], [il] cour[t]. Brusquement [il] [se] met à marcher, à chercher. Il n'y pas de chemins, [il] peu[t] aller dans n'importe quelle direction, suivre le caprice de [s]es pieds, marcher, marcher sans fin. C'est la liberté, la liberté rêvée, la possibilité de décider, de choisir, de faire, de ne pas faire, de cesser de faire. » (FF, 148)

⁶³ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth Century French Intellectual History », 1997, p. 43.

Ici [au deuxième étage de l'Établissement Militaire de Réclusion n°1, connu sous le nom de pénitencier de Libertad], je deviendrai adulte, j'aurai mes premiers cheveux blancs, je me ferai mes meilleurs amis, je lirai des centaines de livres bons, passables, mauvais, nuls. Ici, j'apprendrai de beaucoup de prisonniers, et je m'efforcerai d'apprendre quelque chose de moi-même. Je souffrirai du froid, je connaîtrai les punitions, les maladies, l'inconfort, l'angoisse, la dépression. Je vivrai de nouvelles misères, grandes et petites, les miennes et celles des autres. Je serai témoin d'actes de solidarité, de tendresse et d'affection inouïs de la part d'hommes qui sont, comme moi, privés de tout. Je sentirai que je commence à vieillir. *Je commencerai à écrire. Je déciderai d'être écrivain*⁶⁴. (FF, 157)

Loin d'être un fruit le hasard, la condition d'écrivain relève chez le narrateur d'un choix délibéré. Même dans cet espace exigü, il dispose, tout comme le protagoniste du « Mur » de Sartre⁶⁵, d'une marge de liberté. L'expérience de la prison est déterminante dans le processus d'écriture du personnage de Liscano. Comme pour les protagonistes de Semprún, de Gray et de Gagnon, l'enfermement l'incite à écrire, et ce sont ces écrits rédigés en prison qui l'aideront à trouver un sens à sa vie une fois qu'il aura recouvré sa « liberté » :

Le lendemain [de ma libération] je me lèverai à cinq heures et demie du matin, obsédé par l'idée de faire « quelque chose » de ma liberté. Je ne saurai pas ce que sera ma vie, excepté une chose : que je mettrai au propre mes papiers de prison, *La Demeure du tyran, La Méthode et autres jouets de prison, Le Rapporteur*, le journal du *Rapporteur*, mes poèmes, mes notes, et que je me consacrerai à l'écriture. J'ignore si ce sera pour le reste de ma vie, mais au moins jusqu'au jour où je n'aurai plus rien à dire. Écrire, jusqu'à nouvel avis, tel sera le centre de ma vie. Ce matin-là je sentirai que ma vie m'appartient, qu'elle est à moi, rien qu'à moi, et que je peux en faire ce que je veux. (FF, 158)

Cependant, ce n'est pas *dans* la prison que le protagoniste du *Fourgon des fous* entreprend de raconter son expérience carcérale, mais une fois qu'il en est libéré physiquement. Comme la plupart des écrivains-témoins des camps de concentration nazis, le narrateur-écrivain n'a pas témoigné dans l'urgence. Il lui a fallu près de trente ans pour trouver les mots qui sauraient exprimer ce qu'il avait jusque-là réprimé, refoulé et enfoui dans l'oubli :

⁶⁴ C'est moi qui souligne.

⁶⁵ Jean-Paul Sartre, « Le mur », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 9-37.

Certains soirs, entre amis, je raconterai des histoires gaies sur les prisonniers. Mais durant longtemps je refuserai d'écrire sur la prison. Je me sentirai incapable de raconter par écrit autre chose qu'une suite interminable de vexations, dépourvues de complexité, et de valeur littéraire.

Vingt-sept ans passeront avant que je trouve une voix qui puisse parler du temps ancien. Un jour[,] cette voix comprendra que la relation entre l'individu isolé et les mots a assez de valeur, et d'intérêt littéraire, pour être racontée, et j'écrirai *Le Langage de la solitude*, et je croirai que c'est tout ce que je suis capable de dire.

Mais un autre jour, un an plus tard, soudain, la voix s'ouvrira un chemin, s'imposera à moi, voudra dire, raconter, avec ou sans valeur, avec ou sans qualité littéraire. Et la voix sera impossible à arrêter, elle me dira quoi écrire, elle tirera de l'oubli des faits, des impressions, des sentiments dont je ne me souvenais pas.

J'aurai alors cinquante et un ans, je serai un homme d'un certain âge, ce qui est une façon élégante de dire que je serai entré dans la vieillesse. (FF, 159)

Le temps s'est révélé un allié essentiel pour permettre au prisonnier, ou plutôt à l'ex-prisonnier, d'écrire.

Seuls la distance et le temps ont rendu possible l'expression de cette parole des marges qui, tout en faisant appel à diverses stratégies discursives telles que le refoulement et la *captatio benevolentiae*, tait tout ce qui est *extérieur* à l'emprisonnement du sujet. En revanche, cette même parole ne lésine pas sur les détails relatifs aux différents sévices corporels infligés au prisonnier à l'*intérieur* de l'enceinte carcérale. Au fond, c'est comme si l'écriture de Carlos Liscano dans *Le fourgon des fous* était sous-tendue par un paradoxe. D'une part, elle évince tous les détails susceptibles d'éclairer le lecteur sur l'identité du prisonnier et, d'autre part, elle découvre sans vergogne certains aspects de son intimité en mettant l'accent sur les différents procédés de torture dont le narrateur est victime alors qu'il est détenu à la *Prisión de la Libertad*.

La prison dans *Lettres de prison* de Marie Gagnon : lieu du cri et de l'écrit

Alors que, la plupart du temps, on établit des passerelles entre les différents textes du corpus étudié dans cette thèse, celles qui seraient envisageables de mettre en place entre le récit de Carlos Liscano et celui de Marie Gagnon sont difficiles à trouver. Ceci éclaire justement sur la nature du phénomène du huis clos lorsqu'il est question de passer de l'Amérique du Sud à l'Amérique du Nord. Bien que la parole carcérale de Marie Gagnon s'inscrive dans le contexte des Amériques contemporaines, l'émergence de cette écriture se produit dans un climat politique qui a très peu à voir avec ceux de Cuba et de l'Uruguay des années 1970. Au Québec, l'enfermement du sujet n'est pas imputable à ses allégeances politiques. C'est plutôt une entrave au Code criminel qui est à l'origine de l'incarcération de la narratrice. L'ex-héroïne, trouvée coupable de désordres publics (*LP*, 62), d'errance et de vols à l'étalage (*LP*, 37) est détenue pendant près de cinq ans derrière les murs de la Maison Tanguay à Montréal et du Pénitencier de Joliette. (*LP*, 11) Et c'est en établissant une correspondance régulière avec trois destinataires anonymes (J.Y., P. et S.) que la prisonnière devient écrivaine. *Lettres de prison* témoigne justement de cette expérience en milieu carcéral. Formé d'une sélection de quelque soixante-dix-sept lettres rédigées entre le 21 août 1997 et le 2 juin 2002, ce recueil épistolaire représente l'univers carcéral féminin au Québec tout en remettant en question des phénomènes subversifs qui s'avèrent, d'ailleurs, omniprésents dans presque tous les écrits de Marie Gagnon : le cri, la drogue et le vol. Il s'agit donc ici d'une des rares québécoises à représenter la prison *dans* la prison. Cette voix de femme nord-américaine permettra sans doute d'ouvrir sur des perspectives qui ne sont pas forcément abordées dans les écrits d'auteurs latino-américains, car les contextes d'enfermement diffèrent à bien des égards. D'où l'intérêt d'interroger une parole québécoise dans le corpus de cette thèse. Or, avant d'établir les conditions de

possibilité de la représentation de la prison dans l'œuvre de Marie Gagnon, il m'apparaît essentiel de déterminer en quoi le prisonnier québécois jouit d'une plus grande marge de manœuvre que ses homologues latino-américains.

Le Québec comme lieu de détention

Quoiqu'on puisse établir des passerelles entre les écritures de Reinaldo Arenas, de Carlos Liscano et de Marie Gagnon, les trois systèmes juridico-pénitenciers à partir desquels elles ont émergé s'avèrent forts différents. Contrairement à Arenas et à Liscano, Gagnon est emprisonnée sous un régime démocratique, ce qui modifie de façon importante son rapport à la prison. Malgré les abus qu'on a parfois pu constater ici et là, le système pénitencier québécois doit, en principe, se conformer à la *Charte canadienne des droits et libertés*.

En effet, le système judiciaire québécois doit s'appuyer sur une jurisprudence, faisant en sorte qu'on ne puisse pas condamner arbitrairement un sujet. Cet ensemble de décisions et de juridictions débouche, en définitive, sur une uniformisation des peines et des châtiments. Malgré qu'elles soient contestées sur une base régulière dans le discours social, ces mesures judiciaires sont prises afin d'éviter que le prisonnier ne soit l'objet de quelque forme de torture comme ce fut le cas de Carlos Liscano alors qu'il était emprisonné en Uruguay. Par conséquent, dans les différents centres de détention au Québec, les détenus bénéficient d'une certaine marge de manœuvre, car ils ont la possibilité de travailler et de recevoir une rémunération (le taux horaire des détenues de la Maison Tanguay dans le récit

de Marie Gagnon est fixé à deux dollars de l'heure⁶⁶) afin de se procurer certains effets personnels tels que des cigarettes⁶⁷. Aussi, certains pénitenciers québécois permettent-ils aux détenus non seulement d'écrire, mais d'écouter la radio et de regarder la télévision (LP, 101), évitant ainsi les prisonniers d'être totalement coupés du reste du monde. C'est d'ailleurs dans un contexte semblable que Marie Gagnon a écrit la prison *dans* la prison. Contrairement à Reinaldo Arenas et à Carlos Liscano, la prisonnière québécoise n'a pas écrit dans l'angoisse d'être surprise en flagrant délit. C'est à la Maison Tanguay de même qu'au pénitencier de Joliette qu'elle est devenue écrivaine. Qui plus est, son œuvre, tout en témoignant du quotidien en milieu carcéral, représente des phénomènes susceptibles de déstabiliser l'ordre établi, tel le cri.

Altérité, cris et écrits

En milieu carcéral, le cri subvertit la *Loi*, nommément celle *du silence*, dont la prison est gardienne. Le silence a longtemps été de mise dans les prisons. En France, entre 1839 et 1971, les détenus devaient s'y soumettre jour et nuit, sous peine de voir leur punition renforcée⁶⁸. Depuis, les prisonniers ont le droit d'échanger des propos entre eux, mais le cri continue implicitement, dans le cadre de nos sociétés occidentales contemporaines, de se voir attribuer la valeur d'interdit. Dans la mesure où, en tant que phénomène primal (onomatopées), il coupe avec le langage articulé (le *logos*), le cri remet en question la *doxa* tout en cherchant à attirer l'attention d'autrui. L'une des étymologies

⁶⁶ Marie Gagnon, *Lettres de prison*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Roman », 2002, p. 61. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶⁷ « Cette semaine, on m'a piqué ma montre et six paquets de cigarettes. Six paquets, c'est une semaine de travail à Tanguay. » (LP, 72)

⁶⁸ Jean-Claude Vimont, *À l'ombre de hauts murs*, Paris, Gallimard, 2004, p. 40 et 85.

du mot renvoie à cette notion. Issu du latin populaire *critare*, le mot *crier* serait, selon Varron⁶⁹, dérivé du pluriel *quirites* qui signifierait « convoquer les citoyens⁷⁰ ». Crier permet ainsi au sujet de dérober à autrui, moyennant une certaine forme de violence, un espace-temps ponctuel. La violence du cri réside dans le fait que, par sa nature intempestive, il s'impose à autrui en faisant irruption dans son environnement immédiat. Il s'agit d'une forme d'effraction de l'espace privé, en quelque sorte. En ce sens, le cri peut être pensé comme un phénomène subversif, car il dérange l'ordre établi. La prison est d'ailleurs le lieu du cri. Comme dans les monastères, et en particulier ceux de l'époque médiévale où « la parole et le cri sont fortement dévalorisés » parce qu'ils « perturbent la vie de recluse, s'oppos[ant] au silence nécessaire pour communiquer avec Dieu⁷¹ », dans les prisons, le cri revêt une valeur transgressive.

Le discours (articulé ou non) n'est pas libre de toute contrainte puisqu'on ne peut pas crier n'importe quoi à n'importe qui dans n'importe quelle circonstance. Le cri est, comme la parole dont parle Foucault⁷², soumis à un ordre auquel il ne peut déroger. Si le discours est pour le philosophe à mettre en rapport avec le pouvoir en ce qu'il est nourri par un désir de posséder la langue, le cri est aussi l'expression d'une certaine forme de pouvoir. Il n'est certes pas toujours évident d'établir une distinction entre la parole et le cri qui se confond parfois avec d'autres bruits, mais lorsqu'il se manifeste dans un espace clos, il confère à son auteur un statut lui permettant d'atteindre un niveau de puissance excédant la

⁶⁹ Marcus Terentius Varron, écrivain de l'Antiquité romaine (116 av. J.-C. -27 av. J.-C.), fut chargé de remplir les premières bibliothèques de Rome. Auteur de soixante-quatorze ouvrages, il était une source d'inspiration pour de nombreux écrivains, dont Virgile et saint Augustin.

⁷⁰ Paul Robert, *Le Robert : dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, vol. I, p. 950.

⁷¹ Didier Lett et Nicolas Offenstadt, « Introduction : Les pratiques du cri au Moyen Âge », dans Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro! Noël! Oyé! : pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 7.

⁷² Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11-12.

norme. Je suis libre parce que je m'accorde le droit de crier pourrait ainsi s'avérer la philosophie inhérente au geste de celui qui crie.

De plus, le cri en tant que phénomène subversif est susceptible de marquer le passage entre deux espaces diamétralement opposés. Alors qu'il actualise le passage entre l'intérieur et l'extérieur de la matrice pour le nouveau-né (cri primal) ou qu'il symbolise le passage de vie à trépas tel qu'il était pratiqué à la fin du Moyen Âge au cours de la cérémonie funéraire d'un souverain⁷³, ou encore qu'il soit entendu à l'entrée d'une ville comme c'était le cas lors des entrées solennelles du roi à la Renaissance⁷⁴, le cri possède une valeur unificatrice, c'est-à-dire qu'il établit un lien entre deux temps, entre deux espaces. Or, la prison (comme on l'a montré dans le chapitre premier) est avant tout de l'ordre d'un passage. Ce « passage » (cri) dans le « passage » (prison) est à même de faire entrer le sujet qui s'y prête dans une sorte de mise en abyme dont il ne semble pas avoir d'issue. Dans cette perspective, le crieur est, à l'image de Sisyphe, condamné à une impasse, étant donné que le cri ne le conduit qu'à la transgression d'une *norme* pour laquelle le châtiment est souvent renforcé.

Or, dans le récit de Marie Gagnon, le cri est omniprésent. Très souvent, la narratrice de *Lettres de prison* se fait déranger, surtout le soir et la nuit, par des « cris de guerre et de révolte » (LP, 32). Par exemple, lorsqu'un coup de tonnerre se fait entendre, sa « consœur de la cellule voisine hurle de terreur » (LP, 22). Une autre détenue, affectée par l'état de solitude engendré par la prison, crie si fort qu'elle dérange la narratrice souhaitant trouver

⁷³ Didier Lett et Nicolas Offenstadt, *loc. cit.*, p. 30.

⁷⁴ En France, au XVI^e siècle, lorsque le roi entrait officiellement dans une ville, cela se faisait sous les acclamations et les cris du peuple. Partout on criait « Noël, Noël! », expression qui s'est transformée en « Vive le roi! Vive la reine! ». *Ibid.*, p. 31. Pour un portrait plus détaillé de l'aspect festif des célébrations organisées en l'honneur du passage officiel d'un roi dans les villes, se référer aux ouvrages du Groupe de recherche sur les entrées solennelles à la Renaissance (GRES) dont celui de Pierre-Louis Vaillancourt, *Les entrées solennelles pendant le règne de Charles IX* (Ottawa, Legas, 2007).

le sommeil : « M. a hurlé toute la nuit, ce qui m’a empêchée de dormir. Insomnie à cause de ses cris, bien sûr, mais aussi des remords. Je n’ai pas su prendre ma part de sa détresse pour l’alléger un peu, elle qui se sent si seule. Je n’ai pas su être l’amie qu’elle espérait. » (LP, 68) Qui plus est, au Pénitencier de Joliette, les cris débouchent parfois sur l’expression d’une violence physique :

Une telle, condamnée pour abus sur ses jeunes enfants et soupçonnée de zoophilie, voyait souvent les filles venir japper sous sa fenêtre. Hier, après s’être donné le mot, elles ont attendu. C’était terrible, J.-Y. De chaque bâtiment sortait une meute hurlante. La meute lui a sauté dessus et l’a dépecée à belles dents. Elle avait le visage en sang, J.-Y., et de la morve, mêlée à ses larmes, lui coulait jusqu’au menton. (LP, 144-145)

Tout ce « brouhaha » (LP, 32) finit par embêter la narratrice qui s’efforce d’écrire à P. plutôt que de se faire justice elle-même en administrant à son tour une raclée à ses « sœurs », celles avec qui elle est forcée de partager son quotidien – et par le fait même – son intimité : « Je n’en peux plus de les entendre crier. Je n’en peux plus! Pourquoi faut-il que mes dernières semaines d’incarcération soient si pénibles? Nous ne sommes que dix filles ici, mais nous formons une meute. Et ça jappe et ça hurle et ça mord. » (LP, 15-16) Il s’agit donc là d’une « routine » (LP, 111) qui lui est de plus en plus difficile à supporter.

Cependant, son attitude à l’égard des autres détenues rend compte de sa capacité à gérer ses émotions. Même si elle a parfois envie de « gueuler très haut[,] “Foutez-moi la paix! Je ne suis plus la même. Je n’ai plus envie de jouer à Mère Teresa” » (LP, 150) afin de mettre un terme à ce tapage, elle préfère se taire afin d’éviter d’être à son tour impliquée dans quelque querelle. Du reste, la seule fois où elle brandit son poing dans la figure d’une des détenues, elle fut punie et envoyée au « trou » :

Une goutte d’eau boueuse a fait déborder mon verre. C’était trop! Les poings fermés, j’ai donc foncé sur celle qui m’attendait, salive aux lèvres et couteau à la main. Où l’avait-elle dégoté? Mystère. Aucune blessure, mais une condamnation au trou, pour elle et pour moi. [...] Comme j’aurai droit au crayon et au papier, je vais

en profiter pour écrire. Attends-toi à une inondation de lettres, de poèmes, d'écrits de toutes sortes. [...] Ayant commis quelques bêtises (accrochages avec des codétenues), je puis, ces jours-ci, consacrer tout mon temps à l'écriture. Le trou est un havre de paix. Bon! Voilà que m'appelle le neuvième chapitre de mon roman que j'ai laissé en plan pour t'écrire. (LP, 45-48)

Contrairement aux autres prisonnières, Marie, même punie, sait tirer profit de la situation. Plutôt que de se plaindre en criant à tue-tête, elle choisit de se tourner vers l'écriture romanesque afin d'apaiser ses tourments engendrés par l'enfermement. La promiscuité est ce qui l'importune par-dessus tout dans ce lieu où nul ne vient jamais remettre à l'ordre celles qui osent transgresser la *loi du silence* dont les prisons se sont, comme les monastères, longtemps prévaluées. La représentation du cri chez Marie Gagnon remet ainsi en question l'idée reçue selon laquelle la prison serait un espace du silence :

Il y a longtemps, dans mon journal, je me représentais la prison comme une oasis de paix. Je sais à présent que c'était une illusion. [...] Certains croient que la prison est un endroit propice à l'étude, à l'écriture, à la méditation. Qu'ils viennent y habiter, surtout. Tu regardes un film où un prisonnier solitaire passe de longues heures à jouer avec une araignée; puis un autre, où le gars élève un oiseau et devient un ornithologue réputé, et tu te dis : « Après tout, c'est comme dans un monastère, l'endroit semble propice aux travaux de l'esprit. » Quelle blague! Je me demande si ce n'est pas un peu à cause de ces films que je suis ici. La Prison, P., c'est tout autre chose. La prison, c'est coups, cris, pleurs, mensonges et mesquineries. On n'y jouit d'aucun instant de répit. La nuit? C'est pire. Il y a ma voisine de droite qui se cogne la tête aux murs et prie Dieu de la prendre avec Lui. Elle veut mourir? Tiens : j'aimerais bien l'aider à crever! Celle de gauche s'emploie à narrer ses exploits de pute à une fille qui gîte à l'autre bout du corridor. Celle d'en face sanglote, alors qu'une autre ronfle comme un engin mal huilé. J'appelle la paix. La PAIX, *por favor*⁷⁵. (LP, 21-22 et 42-43)

La prison, telle qu'elle est représentée dans le récit, n'épouse donc pas le fantasme que la narratrice, enfant, s'était forgé de ce lieu, car il n'y a qu'un seul espace de paix et de quiétude : le trou. Ce décalage entre l'image et l'architecture *réelle* permet de penser la prison comme une utopie. En dehors de ces paramètres, la prison n'existe pas; elle n'est que le résultat d'une série de clichés maintes fois réitérés dans la pensée occidentale. En

⁷⁵ C'est l'auteur qui souligne.

somme, la prison est représentée dans ce récit comme le pendant antithétique du monastère; alors que le premier se veut celui du cri, le second prône le silence.

Quoique les prisonnières mises en scène dans *Lettres de prison* aient souvent recours au cri, on ne peut pas en dire autant de la narratrice qui, elle, se vautre dans le mutisme. À l'exception des quelques nuits où elle se surprend à fantasmer, à rêver d'être une condamnée à mort⁷⁶, elle fait preuve d'une extrême retenue. Elle a souvent envie de hurler, de crier, de dénoncer ouvertement les douleurs, les peurs, mais aussi les injustices dont elle est victime, mais pour ces mêmes raisons, elle préfère se taire. Par exemple, elle avoue à quelques reprises avoir « le goût de hurler, de frapper, de détruire » (*LP*, 131), bref d'exprimer la violence qui grandit en elle, mais à chaque fois, elle se retient : « Viennent des moments où je veux tout casser, mordre tout le monde. L'envie me prend de hurler, de me fracasser la tête contre un mur. » (*LP*, 18) Dans cette perspective, le contrôle de soi dont fait preuve la narratrice pourrait s'avérer la conséquence de l'écriture. Si l'on accepte cette hypothèse, la parole littéraire empêcherait non seulement le sujet de crier, mais altérerait et tempérerait tout à la fois le cri, de sorte qu'il devienne accessible à un plus grand nombre, tel est le désir le plus ardent de la narratrice – écrire pour être lue :

Les murs tombés, j'écirai. J'aimerais que chaque mot témoigne de mes souffrances et de celles de mes sœurs. J'aimerais que mon style se précise, se raffine au point d'épouser parfaitement le cri qui m'habite. J'aimerais écrire avec mon sang. Pour cela, j'ai beaucoup de chemin à parcourir⁷⁷. (*LP*, 19-20)

⁷⁶ « Je fantasme : je suis Narcisse se mirant dans un étang où nagent les gouttes de sang. Entre les gouttes de sang, je vois l'écrivaine essentielle d'un milieu. Je suis la plume des extrêmes. Une sorte de déesse? Dans mon fantasme, oui. C'est comme si je vivais les dernières secondes d'un temps qui conduit en enfer. Afin d'en connaître les dernières pensées, j'ai revêtu l'identité du condamné à la guillotine. Et l'aube se pointe, grise, et on me pousse vers l'échafaud. Je me tiens au bord de l'horreur. Un pas de plus, et c'est le gouffre. Ceux qui le franchissent ne sont plus que des cadavres. Alors, je sors de mon fantasme et je crie. » (*LP*, 104-105)

⁷⁷ Je souligne au passage que le désir de la narratrice d'écrire avec son sang fut également partagé par le marquis de Sade alors qu'il était, en janvier 1778, enfermé au donjon de Vincennes.

La parole littéraire est ici investie d'un désir de dire autrement que par le préverbal l'état d'isolement (malgré la proximité des corps) de la narratrice. Ce n'est pas qu'elle tienne des propos violents ni haineux ni vulgaires à l'égard d'autrui, mais qu'elle dénonce à cor et à cri – c'est le cas de le dire – des situations et des comportements qui relèvent du non-dit.

Écrire pour panser la perte

Le cri n'est toutefois pas le seul interdit représenté dans *Lettres de prison*. La drogue apparaît comme une sorte de leitmotiv parce qu'elle explique en grande partie l'enfermement du personnage. La narratrice a dû, à son « corps dépendant⁷⁸ », trouver l'argent nécessaire pour sa consommation quotidienne d'héroïne en commettant des vols à l'étalage. Bien qu'elle affirme avoir cultivé dès l'enfance un goût particulier pour l'écriture⁷⁹, c'est dans le lieu carcéral qu'elle découvre le véritable pouvoir de l'écriture, qu'elle concrétise son désir de « vivre de mots, encore et encore... » (*LP*, 43) en devenant romancière : « [...] c'est justement sur la base de mon expérience d'itinérance et de criminelle que je compte réaliser mon œuvre littéraire si tant est que le mot œuvre n'est pas ici déplacé. » (*LP*, 82) Les lettres de prison qu'elle rédige jour après jour, comme dans une mise en abyme⁸⁰, témoignent de son expérience en milieu carcéral. Elle voudrait « [a]voir le talent et l'énergie créatrice de Balzac. Pouvoir décrire l'univers carcéro-judiciaire de [s]on temps avec le même génie qu'il a utilisé pour peindre la société bourgeoise du sien

⁷⁸ Marie Gagnon, *Emma des rues*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 86.

⁷⁹ « Mis à part mon père et toi, [P.,] je ne peux vraiment compter sur personne hors de ces murs. J'ai toujours été seule, me confiant dès l'enfance à un cahier plutôt qu'à une amie. » (*LP*, 21)

⁸⁰ « Tu me demandes de corriger mes *Lettres de prison*. Je peux bien essayer, mais accorde-moi du temps. Rien n'avance rapidement ici, en ce lieu aseptisé... pas même ma plume. Même que parfois elle semble reculer : relucer elbmes elle siofrap euq emêM. Tu vois, je régresse. J'ai peine à me lever, peine à m'habiller, peine à marcher. Et toi qui me demande d'écrire! J'ai la peine du pen. Comprendra qui pourra. » (*LP*, 161)

dans *La comédie humaine* ». (LP, 89) Au fond, elle désire représenter le plus fidèlement possible l'univers pénitencier dans lequel elle a vécu pendant plusieurs années en cherchant à questionner certains interdits sociaux : « Avec des mots, je vise à faire rire et pleurer. Je veux déranger les ventres trop repus, donner la soif, une vraie soif à ceux qu'une boisson insipide désaltère. » (LP, 35) L'écriture épistolaire lui permet également de *panser* la perte du référent originaire, de combler un vide affectif exacerbé par l'absence de repères identitaires, et d'apaiser sa colère (LP, 126). Dans ce cas, écrire se révèle une façon de faire le deuil de tout ce qu'elle a perdu.

Comme c'est le cas pour les narrateurs des récits de Reinaldo Arenas et de Carlos Liscano, l'écriture et la lecture sont, pour la narratrice du récit de Marie Gagnon, des façons d'échapper à l'emprise du carcéral. Ce n'est donc pas un hasard si elle lit et écrit constamment : « Chaque soir, donc, j'entre en vie monacale et me retrouve seule avec mes livres, mes crayons, mon papier. Je lis jusqu'à trois livres par jour; ces temps-ci, André Malraux, Beauvoir, Romain Gary... et Félix Leclerc dont je viens de relire *Pieds nus dans l'aube*. » (LP, 71) En plus de lire certains classiques, la narratrice écrit afin de remettre en question des idées et des images que la société sacralise. Ainsi récupère-t-elle une certaine marge de manœuvre. Que ce soient les innombrables lettres qu'elle rédige à son amoureux et à ses amis ou le roman auquel elle s'affaire (en échange de quelques heures de travail à la buanderie), l'écriture l'aide à surmonter la perte de repères sociaux et culturels. En entrant en prison, la narratrice a perdu le peu qu'elle possédait; si l'héroïne lui a *piqué* le moindre sou qui lui restait en la contraignant à commettre des vols pour pallier son état de manque, elle n'a « plus que [sa] passion d'écrire et un dégoût pour les autres » (LP, 19) comme bouée de sauvetage. L'écriture constitue ainsi un moyen pour la prisonnière d'échapper périodiquement au réel : « Je me vautre toujours dans les mots. [...] deux après-midi par

semaine, je déserte CORCAN et je travaille à mon livre. Je me soûle donc de métaphores rouillées, d'exclamations pointues et de virgules boiteuses. » (*LP*, 146-147) La famille, les amis, le confort et la chaleur d'un gîte pour passer la nuit font désormais parties du passé. C'est comme si la prison tout entière (et non pas seulement les barreaux) était devenue une frontière infranchissable. Le passé (avec ce qu'il pouvait évoquer de liberté) s'est rangé d'un côté alors que le présent et l'avenir portent la tare de l'enfermement, réduisant à néant la possibilité d'entretenir de réelles relations avec l'autre lieu, l'autre temps, autrement que par l'entremise de l'écriture.

Dans cette perspective, la prison se découvre comme un lieu d'*altération*, faisant en sorte que le sujet ne se reconnaisse plus dans un espace qui, comme le soutient Michel Foucault, n'est pas uniquement destiné à punir, mais à guérir⁸¹. Bien que la narratrice de *Lettres de prison* ne soit pas étiquetée comme étant « folle », son passage au pénitencier de Joliette implique la nécessité de se soumettre à une thérapie psychosociale. C'est en ce sens qu'elle compare, à plusieurs reprises, la prison à un asile psychiatrique où on lui « tripatouille la cervelle » (*LP*, 179). Pour elle, ce lieu d'enfermement devrait se contenter de châtier – par la privation de liberté – plutôt que de chercher des moyens de modifier ses réflexions et ses comportements : « Pour les responsables du centre correctionnel, nous ne sommes pas ici pour payer une dette, mais pour CHANGER! Changer tout ce qui fait notre personnalité et notre essence d'être humain⁸². » (*LP*, 187-188) Faire du Même un autre, voilà ce que la société occidentale contemporaine dans laquelle évolue le personnage est en

⁸¹ Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault souligne que les tribunaux du XIX^e siècle se sont mépris sur le sens de l'article 64 stipulant qu'« on pouvait être coupable et fou; d'autant moins coupable qu'on était un peu plus fou; coupable certes, mais à enfermer et à soigner plutôt qu'à punir. » (*Op. cit.*, p. 29).

⁸² En majuscules dans le texte.

train – au nom de la *raison*⁸³ – de vouloir mettre en pratique. La marginalité serait-elle remise en question au point de la faire disparaître? Si tel était le cas, la *carcéro-thérapie* serait une entreprise que l'on pourrait interpréter ici comme une stratégie de dédouanement de la part de la *folle-détenue* par rapport à son corps et à son identité véritable. *Marie-de-l'Incarcération*, ce n'est plus la *Marie-de-la-Liberté*, c'est une autre. C'est donc ce qui permet de penser la détention comme cette perspective dépravée où le « je » devient un autre.

La figure du détenu-étranger

Dans ce contexte, la figure du détenu peut être rapprochée de celle de l'étranger. Face à autrui comme à elle-même, la narratrice du récit épistolaire de Marie Gagnon est une étrangère. Dépourvue de tout repère identitaire, la prisonnière se sent comme une exilée. En l'espace de quelques mois, elle est devenue une « étrangère du dedans⁸⁴ ». Quoiqu'elle ne soit pas incarcérée à l'étranger – tel est le cas des immigrés, des réfugiés politiques et des sujets enlevés –, son séjour en prison, la confrontant à la solitude, à l'isolement et à la perte d'une altérité qui lui était chère, fait d'elle une étrangère : « Je ne me sens d'aucune ville, d'aucun groupe social. Ma contrée, c'est l'écriture, mon village, les mots. » (*LP*, 80) Tout en reprenant l'idée inhérente à la célèbre réponse lancée par Albert Camus au moment où il allait recevoir le prix Nobel de littérature en 1957 – « Ma patrie, c'est la langue française » –, la narratrice de *Lettres de prison* évite de se faire prendre dans un piège identitaire. Elle cherche à échapper à l'emprise du *topos* en tant que modélisateur d'une identité

⁸³ Cf. Theodor Wiesengrund Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974; Martin Heidegger, *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962.

⁸⁴ Cf. Clément Moisan et de Renate Hildebrand, *op. cit.*

contraignante, en ne se réclamant d'aucun espace géographique en particulier. Dans la mesure où elle se dérobe à l'entreprise topographique, elle peut être considérée comme une nomade, c'est-à-dire celle qui est de partout et de nulle part à la fois. En ce sens, la situation des écrivains migrants rejoint celle des écrivains pénitents. De la même façon que pour l'étranger, l'écriture sert de refuge, de point d'ancrage, au détenu dans une société qui tend à le marginaliser.

Lorsque le personnage du récit de Marie Gagnon met les pieds dehors après cinq années de réclusion, son sentiment d'instabilité s'en trouve exacerbé. Une fois « en liberté », il se rend compte qu'il est devenu à la fois étranger aux autres, mais aussi étranger à lui-même. Il ne reconnaît plus en lui les signes qui le rattachaient à cet espace social en constante mutation. Errant dans une ville de Montréal qui n'est plus tout à fait la sienne, le détenu-étranger est coincé dans un entre-deux, faisant en sorte qu'il se sent, comme Meursault dans *L'étranger* de Camus, davantage prisonnier « en liberté » que dans l'espace carcéral :

*Mon retour dans la société, je l'ai ressenti comme un coup de poing en pleine gueule. La vie à l'extérieur des murs m'a paru plus dure, plus cruelle qu'avant mon incarcération. Que d'hypocrisie! Que d'injustice! Et personne ne se révolte. Je ne comprenais pas; je ne comprends toujours pas*⁸⁵. (LP, 37)

La réinsertion sociale du prisonnier s'avère parfois une épreuve encore plus pénible que l'expérience de l'emprisonnement, car il est confronté à la perte de tous ses repères identitaires. D'où le rapport pouvant être établi entre la narratrice-prisonnière du récit de Marie Gagnon et le narrateur-étranger du roman de Sergio Kokis.

Dans le *Pavillon des miroirs*, le protagoniste, écrivain et artiste-peintre, a quitté le Brésil pour s'installer dans l'espace montréalais. Le regard qu'il pose sur sa terre natale est

⁸⁵ C'est l'auteur qui souligne.

teinté par l'angoisse d'un déracinement l'empêchant de s'intégrer à son espace d'adoption. Comme le détenu dans sa cellule, le narrateur-exilé est habité par une mémoire qui l'incite à revêtir le masque de l'anonyme. Issu du bas latin « *anonymus* », le terme « anonyme » est un emprunt au grec « *anonimos* », qui signifie nom. Le « a » privatif pourrait donc « renvoyer autant à l'absence de patronyme qu'à un statut de hors-jeu. L'anonyme échapperait ainsi au dédale des filiations tout en se mettant à l'abri de la loi⁸⁶. » Or, chez Kokis, c'est comme si l'exil était une prison dans la mesure où le personnage principal se dérobe à la dialectique de reconnaissance. Loin de revendiquer un moi exilé, le narrateur du *Pavillon des miroirs* cherche à se fondre dans le décor, à passer inaperçu, à « faire le caméléon⁸⁷ » :

Je me revois à la sortie de l'aéroport, m'étonnant de la taille énorme des automobiles, de l'apparence moderne de cette grande ville [Montréal] où je pouvais enfin me perdre, passer inaperçu. Rien ne m'y attachait, aucun souvenir, aucune souffrance. L'étranger porte un masque d'apparence anodine pour être accepté, pour qu'on le laisse en paix. Il n'est pas sûr des autres, ni prêt à abandonner sa nature profonde. Il joue un jeu pour s'intégrer. Par l'orifice des orbites il essaie d'apprendre à son corps cette danse qu'il singe mais qu'il ne ressent pas. Tel un nègre sur une patinoire, je m'agitais, maladroit et déséquilibré, cherchant à ne pas être ridicule à leurs yeux. Rien que pour un certain temps, en attendant que les choses se tassent là-bas.

L'exil m'a alors permis de découvrir que je ne souffrais pas comme les autres, qu'au contraire j'avais toujours été étranger partout. Possédant le mimétisme spontané des êtres de nulle part, j'enfilais la carapace protectrice derrière laquelle je pouvais regarder à loisir et collectionner mes visions⁸⁸.

Dépouillé de toute identité susceptible de l'associer à un lointain en processus d'anamorphose, le personnage de ce roman est un étranger. N'étant nommé que par l'intermédiaire d'une étiquette – celle d'étranger – et coiffé d'un mimétisme circonstanciel

⁸⁶ Daniel Castillo Durante, « L'anonyme des Amériques », dans Daniel Castillo Durante, Amy Colin et Patrick Imbert (dir.), *Exclusions/Inclusions : déplacements économique-symboliques et perspectives américaines*, Ottawa, Legas, « Collection des Amériques », 2005, p. 232.

⁸⁷ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 39-40.

par le biais duquel il échappe au regard du Même faisant de lui une sorte de métèque, le personnage du roman de Kokis se dérobe à toute représentation stéréotypée par le biais de la figure de l'anonyme. Voir sans être vu pourrait s'avérer le projet utopique qui sous-tendrait l'attitude de l'étranger.

Le narrateur du *Pavillon des miroirs* est hanté par une mémoire qui le rattache à un espace qui n'existe plus dans sa nouvelle réalité. Il est prisonnier d'une mémoire qui ne lui permet pas de se fabriquer de *nouveaux* souvenirs; il ne parle que de ce qu'il a perdu, de ce dont l'exil l'a dépouillé. Tel un escargot, il porte dans sa coquille les dépouilles du Brésil natal avec lequel il a définitivement coupé les ponts sauf du point de vue fantasmatique. La peinture à laquelle il s'adonne dans son atelier-monde constitue une *voie* moyennant laquelle il accède au passé sans pour autant risquer d'abîmer le présent : « Il est curieux de penser à toutes ces choses, à ces visages si précis qui sont restés dans mon esprit sous forme de cicatrices, isolés du mouvement de la vie. Quand je regarde mes tableaux, le processus s'inverse et je peux alors retourner en arrière⁸⁹. » Peintes à la bile noire, les toiles de l'étranger dégagent une humeur qui est le signe d'une entreprise vouée à l'échec. L'art figuratif à partir duquel le personnage du *Pavillon des miroirs* s'exprime se veut l'expression d'un refus de regarder vers l'avenir; chaque tableau, faisant en sorte que le passé devienne de plus en plus pressant, évoque des scènes d'enfance, des odeurs, des saveurs, voire des expressions langagières que le narrateur croyait complètement oubliées⁹⁰. C'est donc dans son atelier-nombril que l'étranger de Kokis se met à l'épreuve de l'exil. Dans ce huis clos se repliant sur lui pour mieux l'exclure de l'espace montréalais qui n'a pratiquement rien en commun avec le Brésil qu'il a quitté, le personnage a accès à une

⁸⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 120.

parole artistique, notamment picturale, grâce à laquelle il arrive à enclencher le processus du « deuil de l'origine⁹¹ ».

L'identité anonyme du « prisonnier »

Dans l'optique où se déprendre d'une identité veut dire devenir *an-onyme*, le nom apparaît comme une véritable prison; en se libérant du fardeau du nom qui le rattache malgré lui à une altérité avec laquelle il est en rupture, le sujet en détention – qu'il soit prisonnier ou exilé – franchit les frontières d'un espace dont il est interdit de séjour. L'incarcération suppose la prise en charge d'un sujet identifié et identifiable dont la prison s'efforce d'en effacer les preuves.

Dans *Lettres de prison*, les prisonnières sont toutes anonymes. Aucun prénom ni patronyme ne trahit leur identité véritable. À l'exception de trois détenues qui sont désignées par des pseudonymes (Gina, Lise G. et Lulu), les autres ne sont identifiées que par des lettres : A., B., C., D., G., I., J., K., L., M., N., S., U., Y., Z. et D. D. Il en est de même des correspondants de la narratrice : J.Y., P. et S. Il est donc question ici d'un anonyme privatif qui va dans le sens d'une expropriation. C'est dans la déchéance et dans la désaffiliation que les détenues représentées dans l'œuvre de Marie Gagnon réussissent à échapper aux contraintes du nom. En se détachant de tous les liens faisant référence au monde extérieur, les prisonnières jouissent d'un statut ressortissant à la marginalité, celui du sans identité fixe. La narratrice de *Lettres de prison* n'a pas non plus de patronyme; elle se nomme simplement Marie et son matricule à la Maison Tanguay est : PAV O16965-91

⁹¹ Je m'inspire ici du titre d'un des ouvrages de Régine Robin, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins* (Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993).

(LP, 89). Aucun autre indice ne vient consolider son appartenance à une quelconque collectivité; elle n'appartient qu'à la « famille » des détenues des centres de détention qu'elle fréquente. En ce sens, elle est un peu comme un caméléon puisqu'elle revêt l'identité « temporaire » du lieu carcéral qui l'héberge; elle n'est rien d'autre qu'une prisonnière jouant le rôle d'une prisonnière : « Je suis toujours sur la défensive maintenant, toujours aux aguets, dans l'attente d'une attaque pouvant venir de partout. Ici, impossible de lire ou d'écrire. Et pas question d'enlever mon masque, ne serait-ce qu'un instant. » (LP, 17) Toute autre caractéristique susceptible de la différencier de la masse la rattachant à un statut socioéconomique particulier est escamotée au profit d'une identité collective. Ce caméléonisme rappelle celui du narrateur de Kokis qui cherche par tous les moyens à échapper à l'emprise du carcéral puisque cette stratégie d'écriture sous-tend un désir d'effacement dans l'enfermement. Comme l'exilé, les prisonnières de Tanguay représentées dans le récit de Marie Gagnon endossent une identité qui est de l'ordre de l'invisible; un effet qui s'estompe dans les œuvres subséquentes de l'auteure. Si les détenues sont désignées par une simple lettre de l'alphabet, les personnages occupant des postes d'autorité sont connus sous leur prénom respectif sans que leur patronyme soit pour autant révélé, de sorte que c'est de Serge (l'intervenant psychosocial), de Tracy (la bibliothécaire du Pénitencier de Joliette) et du père H dont il est question. Il s'établit de cette façon une distinction d'ordre onomastique dans le récit puisque l'anonymat pèse un peu moins sur les employés que sur les prisonniers qui ne sont identifiés que par une lettre. La prison demeure néanmoins un lieu privatif où tous ceux qui y entrent sont confrontés à une perte identitaire plus ou moins importante.

Dans *Lettres de prison*, les seuls patronymes rencontrés appartiennent au monde de la culture : Villon, La Fontaine, Balzac, Nerval, Musset, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont,

Nelligan, Kafka, Agatha Christie, Aragon, Malraux, Sartre, Simone de Beauvoir, Romain Gary et Félix Leclerc. Comme le narrateur de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière⁹², la prisonnière de Marie Gagnon dresse des listes de patronymes pour se prévaloir d'un savoir culturel grâce auquel elle croit pouvoir accéder à une forme de notoriété, mais sans véritablement arriver à mettre à l'épreuve les savoirs culturels représentés dans le monument littéraire⁹³ qu'elle étale.

La parole carcérale de Marie Gagnon dans *Lettres de prison* relève donc d'un paradoxe. La représentation du cri sur lequel repose ce récit, loin de sonner le glas d'une pratique qui remonte à la nuit des temps, vient rendre au marginal (que ce soit l'exilé de Kokis ou la prisonnière de Gagnon) une *voix* moyennant laquelle le personnage accède à une forme de liberté dans un lieu qui, en principe, est censé la lui supprimer. Ainsi, privé de regard, coincé et chosifié par un huis clos qui le coupe de la société, le détenu-étranger parvient à se faire entendre. Au demeurant, que peut exactement le cri dans un contexte où la transgression semblerait relever le défi de l'anonyme?

⁹² Dans ce roman, le narrateur-écrivain, motivé par un désir de reconnaissance, rédige des listes de noms d'écrivains qu'il a lus pour montrer à la société nord-américaine qu'il possède une connaissance approfondie de la culture littéraire occidentale. Par exemple : « [...] Hemingway, Miller, Cendrars, Bukoski, Freud, Proust, Cervantès, Borges, Cortázar, Dos Passos, Michima, Apollinaire, Ducharme, Cohen, Villon, Lévy Beaulieu, Fennario, Himes, Baldwin, Wright, Pavese, Aquin, Quevedo, Ousmane, J.-S. Alexis, Roumain, G. Roy, De Quincey, Marquez, Jong, Alejo Carpentier, Atwood, Asturias, Amado, Fuentes, Kerouac, Corso, Handke, Limonov, Yourcenar. » (Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo, 2002 [1985], p. 109.)

⁹³ Cf. Roland Barthes, *op. cit.*

Les paroles carcérales dans le cadre des Amériques

Si, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre affirme que « l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté⁹⁴ », au terme de la présente réflexion sur les paroles carcérales dans le contexte des Amériques, dans le cadre de mon corpus, l'écrivain prisonnier, s'adressant à des sujets prisonniers (ou non), n'a qu'un seul véritable sujet : la prison. C'est dire que le sujet privé de sa liberté écrit en fonction de la perte de sa liberté. Même si le détenu aborde dans ses écrits d'autres thèmes que celui de la prison, cette dernière apparaît comme un motif récurrent, une sorte de *leitmotiv*, dans son œuvre. La privation de sa liberté sera ainsi le premier moteur de son écriture. C'est ainsi que Reinaldo Arenas, dans son roman autobiographique, représente Cuba comme une île-prison où l'emprisonnement constitue une menace pour celui qui ose transgresser la Loi. Le récit de Carlos Liscano se déroule presque exclusivement dans La Prison de la Liberté, où le narrateur est condamné à passer toute sa jeunesse. Très peu de références sont faites à des éléments extérieurs à ce huis clos. Il en est de même pour le récit de Marie Gagnon. Bien qu'il fasse écho, à certains moments, à des éléments extérieurs à la prison, le récit évoque essentiellement le quotidien de la narratrice à la Maison Tanguay et au pénitencier de Joliette.

Écrire la prison *dans* la prison est également pour les prisonniers un moyen par lequel ils réussissent, contre toute attente, à échapper à l'emprise du carcéral. Ainsi est-ce en épuisant le champ du possible, c'est-à-dire en écrivant, que les narrateurs des récits de Reinaldo Arenas et de Marie Gagnon accèdent à une certaine forme de liberté. C'est dans la réclusion que l'imaginaire de l'écrivain cubain libère ses fantasmes les plus coriaces. La narratrice du récit de Marie Gagnon écrit, comme Arenas, de la correspondance en prison,

⁹⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, p. 70.

mais elle se livre surtout à l'écriture romanesque. Carlos Liscano, quant à lui, ne met pas en scène un narrateur-écrivain. Cependant, son personnage cultive, principalement vers la fin du récit, le désir d'écrire son expérience en milieu carcéral. Ainsi peut-on penser que celui-ci aspire aussi à se déprendre de la prison.

Contrairement à l'idée toute faite voulant qu'il ne se passe rien en prison, *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas, *Le fourgon des fous* de Carlos Liscano et *Lettres de prison* de Marie Gagnon révèlent, à travers des stratégies discursives diverses, la prison comme un lieu de remise en question des *normes*. Dans le récit d'Arenas, la transgression passe par la représentation d'une sexualité de l'excès et de la démesure, baroque en somme. Arenas découvre son homosexualité sur une île carcérale et assouvit ses désirs charnels avec une multitude d'objets et de partenaires tout à la fois. Mais comme dans les récits concentrationnaires de Wiesel, de Semprún et de Gray, les paroles carcérales d'Arenas, de Liscano et de Gagnon ne représentent jamais la sexualité à l'intérieur des frontières de la prison. Le seul récit étudié dans ce chapitre qui aborde la problématique de la sexualité, c'est celui de Reinaldo Arenas. Pour ce qui est de la représentation de la prison dans le récit de l'écrivain uruguayen, elle se développe à partir d'une exacerbation. Quoique les motifs inhérents à l'emprisonnement du narrateur restent de l'ordre du non-dit, l'accent est mis sur la torture et les différents effets corporels qu'elle provoque. Enfin, le récit de Gagnon, comme celui d'Arenas, a recours à la transgression, car il représente des phénomènes qui remettent en question l'ordre établi. Dans le contexte de cette parole carcérale, la prison est le lieu du cri et de l'écrit.

La représentation de la prison telle qu'elle se dégage des récits de Reinaldo Arenas, Carlos Liscano et Marie Gagnon débouche donc sur une mise en scène de la violence. Dans *Avant la nuit*, la prison est un lieu craint, car c'est là qu'aboutissent ceux qui constituent

une « menace » contre le pouvoir en place. Dans *Le fourgon des fous*, elle est essentiellement représentée comme un lieu de torture, et dans *Lettres de prison*, comme un espace de violence à la fois physique et psychologique étant donné que les détenues se portent préjudice entre elles. Or, si l'on accepte la critique de Foucault selon laquelle la prison fabrique des délinquants, on serait en droit de se demander si le projet pénitencier visant le huis clos comme un haut lieu de réforme disciplinaire ne relèverait pas d'une utopie.

CONCLUSION

Le huis clos dans ses labyrinthes

*[...] comme la liberté est échappement à l'être,
elle ne saurait se produire à côté de l'être,
comme latéralement et dans un projet de survol :
on ne s'échappe pas d'une geôle où l'on n'était pas enfermé.
Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant**

*[...] le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné
aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer
l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient,
au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier
ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.
Albert CAMUS, *Discours de Suède*, 10 décembre 1957*

L'analyse du rapport entre le huis clos et le roman contemporain a permis de comprendre les différents mécanismes grâce auxquels l'écriture réussit à représenter le rapport au réel tout en se libérant. En proposant une réflexion sur le rôle joué par les diverses figures du huis clos dans le cadre de nos sociétés occidentales, cette thèse a cherché à déterminer les conditions de possibilité de la parole carcérale et de la parole concentrationnaire. Aussi s'est-elle efforcée d'établir des passerelles entre des fictions romanesques et des témoignages qui portent en eux, faut-il le rappeler, une dimension littéraire. Ainsi donc, un roman qui représente la prison n'est pas forcément une parole carcérale de même qu'un roman qui situe son récit dans un camp de concentration ne constitue pas d'emblée une parole concentrationnaire.

Cependant, la représentation de la prison et du camp de concentration se dégageant de la fiction ouvre sur des perspectives plus vastes que ce que permet le témoignage étant

donné que la parole fictionnelle a recours à des stratégies discursives auxquelles la parole testimoniale ne fait pas appel. Ainsi, dans *L'étranger* de Camus, on a affaire à une représentation « traditionnelle » de la prison puisque la cellule du prisonnier constitue l'antichambre de la mort. Comme ce fut le cas sous l'Ancien Régime, le prisonnier est en attente de son exécution, et c'est ce qui est à l'origine de son angoisse. Or, dans ce roman, la dialectique entre la liberté et l'enfermement produit un paradoxe. Alors que Meursault est en « liberté », il mène une vie de reclus dans la chambre de son appartement, et lorsqu'il est jeté en prison, il se sent plus « libre » que jamais. Dans *Le baiser de la femme-araignée* de Puig, la prison est également représentée comme un espace de liberté. Elle est le lieu du fantasme et de l'imaginaire, car des récits filmiques y sont racontés, mais aussi parce qu'elle sert de théâtre à l'expression d'une sexualité entre un homosexuel et un guérilléro. Dans cette perspective, la fiction dévoile un aspect de l'univers de la prison que la parole proprement carcérale tend, de façon générale, à gommer, à ignorer. En effet, les récits testimoniaux évacuent tout rapport à la sexualité à l'intérieur des frontières du huis clos. Or, comment interpréter cette absence? Pourquoi les paroles carcérales, tout comme les paroles concentrationnaires, tentent-elles de faire du huis clos un lieu chaste, un endroit où une sorte de degré zéro de la sexualité serait atteint? Dans *Les bienveillantes*, la représentation du camp de concentration passe essentiellement par la mise en œuvre de la *captatio benevolentiae*, un procédé rhétorique auquel a recours le narrateur afin « d'attirer la bienveillance » de son lecteur. La particularité de ce roman, c'est qu'il ose donner la parole à un bourreau alors que d'habitude, ce sont les « victimes », c'est-à-dire ceux qui ont été déportés dans un camp de concentration et que les nazis ont tenté d'exterminer qui s'expriment. En ce sens, le roman de Littell rompt avec la tradition dans laquelle s'inscrivent les récits concentrationnaires. Enfin, *Acide sulfurique* subvertit également, à

bien des égards, la parole concentrationnaire, car elle a recours à l'allégorie pour représenter le camp de concentration nazi. Le huis clos dont il est question s'avère celui d'un plateau de tournage d'une émission de télé-réalité où les participants sont condamnés à être « éliminés », comme dans un camp d'extermination, c'est-à-dire tués. Et contrairement aux paroles concentrationnaires, il s'agit ici d'une parole polémique.

En somme, *L'étranger*, *Le baiser de la femme-araignée*, *Les bienveillantes* et *Acide sulfurique* ne peuvent pas être considérés comme des romans concentrationnaires, parce qu'ils ne tentent pas de brouiller la frontière entre la réalité et la fiction. Dans ces textes, il n'y a aucune équivoque entre l'identité du narrateur-protagoniste et celle de l'auteur; Camus, Puig, Littell, et Nothomb ne cherchent pas à représenter l'expérience du narrateur-prisonnier qu'ils mettent en scène comme s'il s'agissait de la leur¹. D'ailleurs, aucun de ces quatre écrivains n'a fait l'expérience de l'enfermement tel qu'il est représenté dans leurs œuvres respectives. En revanche, il ne suffit pas qu'un auteur ait été emprisonné pour que ses écrits s'inscrivent dans l'une ou l'autre de ces catégories. Un certain nombre de conditions de possibilité doivent être respectées.

En général, les paroles carcérales comme les paroles concentrationnaires émergent d'un enfermement qui ne résulte pas d'un engagement volontaire, d'une prise en charge du soi par soi. Au contraire, les écrivains témoins n'ont pas fait le choix d'être enfermés : ils y ont été forcés. La privation de la liberté se découvre donc comme la principale condition de ces écritures qui visent avant tout à *témoigner*, à rendre compte d'un phénomène qui est, en principe, proprement *irreprésentable*. Les pertes auxquelles les sujets sont, dans la prison ou dans le camp, confrontés en cours de route jouent un rôle majeur dans ces écritures.

¹ Andrew John Sobanet, « Carceral Realities : Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction », thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 2001, p. 11.

L'écrivain-témoin cherche à travers le langage à *panser* ses pertes, à se réparer, bref à se réconcilier avec le passé. Un travail de deuil s'enclenche alors afin d'éviter la mélancolie et ses labyrinthes. Écrire, c'est pour le déporté, comme pour le prisonnier, une façon de réactiver le passé pour mieux s'en échapper. Les écritures carcérales et concentrationnaires sont donc sous-tendues par une *catharsis* ou plutôt, par un renversement de la mélancolie qui, au lieu de pousser le sujet vers la mort, le conduit à la création. D'où le paradoxe inhérent à ces paroles des marges.

Or, ces paroles nées du huis clos diffèrent, à bien des égards, en fonction des logiques rattachées aux lieux. La parole concentrationnaire telle qu'elle se dégage de *La nuit* d'Elie Wiesel, de *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprún et d'*Au nom de tous les miens* de Martin Gray apparaît avant tout sous la forme d'un récit testimonial représentant l'univers concentrationnaire où l'auteur a été déporté. Il est question d'une écriture différée dans la mesure où elle se réalise en dehors du huis clos qui la fait naître. Elle met généralement en scène un narrateur racontant, à la première personne du singulier, son expérience dans un camp de concentration nazi. Cette parole revendique essentiellement un statut de porte-parole, c'est-à-dire qu'elle est motivée par une visée collective, car le *je* dont il est question témoigne au nom d'un *nous*. La parole concentrationnaire est donc pourvue d'une triple fonction. D'abord, elle cherche à colmater les angoisses engendrées par les innombrables pertes auxquelles le sujet fut confronté dans les camps (sa famille, ses amis, son intimité, son identité, sa langue même) afin d'atteindre une reconstruction identitaire. Ensuite, elle s'efforce de faire en sorte que la Shoah ne sombre pas dans l'oubli. Pour ce faire, elle fait appel à différentes stratégies discursives qui assurent la mémoire des « vrais

témoins² », pour reprendre l'expression de Semprún, c'est-à-dire [ceux] qui [sont] allé[s] jusqu'au bout de l'expérience, et qui en [sont] mort[s]³ ». Enfin, la parole concentrationnaire renferme une valeur éthique à portée universelle. En témoignant de ce qui s'est passé dans les camps de concentration durant la Deuxième Guerre mondiale, ces récits tentent, chacun à leur manière, d'éviter qu'un tel massacre ne se reproduise. Le caractère *thanatographique* de ces écritures y est pour quelque chose. En représentant l'univers concentrationnaire, la parole littéraire de Wiesel, de Semprún et de Gray réactive une mémoire qui est celle de la mort. Écrire la mort afin de mieux la repousser semble constituer l'ultime projet de ces écrivains-témoins. Enfin, l'expérience du camp de concentration sous le régime hitlérien a donné naissance à des écrivains qui n'auraient probablement jamais écrit s'ils n'avaient pas été déportés. C'est donc en ce sens que le camp de concentration peut être pensé comme une matrice de représentation. L'enfermement auquel ont été condamnés Wiesel, Semprún et Gray leur a donné un prétexte nécessaire à l'expression de leur parole. Bien que le huis clos ne leur ait pas servi d'atelier, puisque ces écrivains n'ont pas écrit dans le camp, mais une fois qu'ils en ont été « libérés », l'univers concentrationnaire s'est avéré le lieu à partir duquel les déportés ont entrepris leur projet d'écriture, et ce, avec parfois des années de décalage.

Quant à la parole carcérale, elle se manifeste dans *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas, dans *Le fourgon des fous* de Carlos Liscano et dans *Lettres de prison* de Marie Gagnon sous la forme d'un récit testimonial représentant l'univers de la prison. À la différence de la parole concentrationnaire, elle émerge directement du huis clos puisqu'elle est écrite sur place. L'écriture en prison se révèle alors un geste paradoxal, car dans l'espace même où le

² Jorge Semprún, *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 17.

³ *Ibid.*

sujet est censé être privé de sa liberté, il accède à une certaine marge de manœuvre. Mais comme la parole concentrationnaire, la parole carcérale s'évertue à représenter le lieu dans lequel elle naît. Ainsi est-elle l'objet d'une mise en abyme dans la mesure où elle représente la prison dans la prison. Et, du coup, il arrive qu'elle subvertisse les idées et les valeurs de la société dans laquelle elle s'inscrit. Aussi est-elle alimentée, contrairement à la parole concentrationnaire, par une visée individuelle. Elle met en scène un *je* qui conserve sa valeur réelle. Il n'est pas question pour le narrateur de parler pour quelqu'un d'autre que lui-même. La principale fonction de la parole carcérale serait donc de « libérer » le prisonnier. En écrivant, le détenu franchit les frontières du huis clos. La prison fait ainsi l'écrivain. Carlos Liscano, Marie Gagnon, comme le marquis de Sade d'ailleurs, sont devenus écrivains à partir de leur expérience en milieu carcéral, de la même manière que Wiesel, Semprún et Gray ont entrepris d'écrire à la suite de leur passage dans un camp de concentration. Quant à Arenas, son cas est quelque peu différent puisqu'il était déjà écrivain lorsqu'il a été emprisonné. Cependant, son expérience de la prison sous le régime de Castro a contribué à son altération au point où son écriture s'est, elle aussi, transformée à partir de son séjour en prison.

La parole artistique en général, et littéraire en particulier, exige un certain huis clos pour opérer dans tous les sens du terme. La prison et le camp de concentration, en fonction de leur pouvoir d'altération, donnent naissance à des écritures susceptibles de raviver le devoir de mémoire. Le huis clos transforme donc non seulement l'écrivain, mais il façonne par-dessus tout la parole qui s'en dégage au point de la rendre dure et intense comme un diamant noir. Toutes les écritures issues du passage de leur auteur en vase clos sont, d'une façon ou d'une autre, imprégnées du sceau du huis clos, et à un point tel que l'enfermement y devient un véritable leitmotiv. Donc, la parole testimoniale (carcérale ou

concentrationnaire), en représentant le huis clos, vise à libérer le sujet, à lui ouvrir enfin les « portes » de ce lieu qui, jusque-là, étaient demeurées « fermées ». Le huis clos déverrouille des savoirs qui, en principe, auraient dû rester sur place, à l'abri dans l'enfermement. Donc, plutôt que de faire taire le sujet, le huis clos lui donne une *voix*, une occasion de prendre le large, d'aller à la rencontre de l'Autre. Là s'opère le véritable paradoxe des écritures carcérales et concentrationnaires. Contrairement au projet auquel renvoie l'étymologie du terme, le *huis clos* conduit à l'altérité.

Dans ce contexte, les paroles carcérales et concentrationnaires s'apparenteraient, à bien des égards, à la parole migrante. Le rapport entre l'exil et le séjour dans la société d'accueil est souvent vécu comme une forme d'emprisonnement. Ce n'est pas parce que le sujet n'est pas enfermé derrière des murs et des barreaux qu'il n'est pas privé de sa liberté. Dans cette perspective, l'exil pourrait être considéré comme une métaphore de la prison. Pour plusieurs personnages représentés dans les œuvres d'écrivains néo-québécois⁴ (*Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis⁵; *La brûlerie* d'Émile Ollivier⁶; *Soigne ta chute* de Flora Balzano⁷; *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière⁸), l'exil est une prison à ciel ouvert où l'étranger s'est volontairement enfermé en ignorant souvent combien l'évasion pouvait s'avérer une entreprise insurmontable. C'est d'ailleurs probablement ce qui fait croire au narrateur du roman d'Émile Ollivier qu'« [i]l est plus facile de s'évader d'Alcatraz que de quitter Côte-des-Neiges⁹ ». Les paroles

⁴ Bien que l'expression « néo-québécois » soit controversée, je la privilégie – au détriment d'autres formules comme « écrivain qui vient de loin » (Maximilien Laroche, « Du bon usage des écrivains qui viennent de loin », *Tangence*, vol. 59, hiver 1999, p. 20) qui me semblent toutes aussi problématiques en fonction du caractère arbitraire de l'éloignement – pour désigner les auteurs qui ne sont pas nés au Québec.

⁵ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Éd. de l'Aube, 1999.

⁶ Émile Ollivier, *La brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.

⁷ Flora Balzano, *Soigne ta chute*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1991.

⁸ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo, 2002 [1985].

⁹ Émile Ollivier, *La brûlerie*, *op. cit.*, p. 246.

migrantes sembleraient ainsi représenter des exilés qui sont prisonniers de leur société d'accueil (en l'occurrence le Québec contemporain) et de leur lieu d'origine dans la mesure où la mémoire les rattache à un passé qui n'existe plus dans leur nouvelle réalité. Et c'est cette mémoire qui les empêche souvent de faire le deuil du pays natal. C'est comme si « ces étrangers du dedans¹⁰ » – pour reprendre l'expression de Clément Moisan et de Renate Hildebrand – ne regardaient le monde dans lequel ils vivent que par l'entremise d'un rétroviseur. Rivés au passé, ils finissent par se faire prendre dans une sorte d'entre-deux perpétuel; ils ne sont certes pas d'*ici*, mais en même temps, ils ne sont plus – et ne le seront plus jamais du reste – de *là-bas*.

Or, la société occidentale contemporaine dans laquelle les nouveaux arrivants cherchent à s'enraciner s'apparenterait peut-être beaucoup plus qu'on ne le croit à l'univers carcéral. À l'heure de la mondialisation des marchés où les frontières tendent à se faire de plus en plus poreuses, il devient urgent de s'interroger sur le rôle joué par la « carcéralité¹¹ ». Ainsi, le huis clos n'est peut-être pas toujours là où on s'attendrait qu'il soit. Loin d'être disparus du paysage, la prison et le camp de concentration paraissent au contraire avoir gagné du terrain, du moins métaphoriquement. Même si nos sociétés postindustrielles se prétendent multiculturelles, ouvertes à l'altérité, elles continuent de mettre en place des stratégies d'exclusion qui finissent par brimer la liberté du sujet, et surtout si celui-ci n'est pas né sur place. Comme le postule Daniel Castillo Durante, « c'est dans la dialectique interculturelle que le malentendu se fait le plus sentir¹² ». En dépit des apparences, nous vivons dans une société où l'opacité à l'égard d'autrui ne fait que se

¹⁰ Clément Moisan et de Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, 2001.

¹¹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 185.

¹² *Ibid.*, p. 19.

creuser. La peur et la méfiance, voire la paranoïa, devenant de plus en plus courantes à la suite des attentats terroristes du 11 septembre 2001 n'a d'ailleurs fait qu'assombrir l'horizon. Quoi qu'il dise, quoi qu'il fasse, autrui est perçu comme une menace. C'est alors que « [l]e soupçon s'installe ici et ailleurs faisant de l'autre une sorte de pestiféré qu'il s'agit d'approcher avec des gants ou, pis encore, les menottes à la main¹³ ». Dans ce contexte, autrui ne peut que se sentir pris au piège d'une société qui, toujours sur ses gardes, fait de lui un éternel détenu. La notion de liberté est dès lors appelée à être remise en question. Une société, aussi démocratique soit-elle, ne semble donc pas à l'abri de l'arbitraire à l'origine des phénomènes carcéraux et concentrationnaires représentés dans l'ensemble des œuvres du corpus. Dans cette optique, les paroles carcérales et concentrationnaires tissent un projet sans doute voué à l'échec : écrire pour échapper au huis clos et à ses labyrinthes.

¹³ *Ibid.*

Annexe I

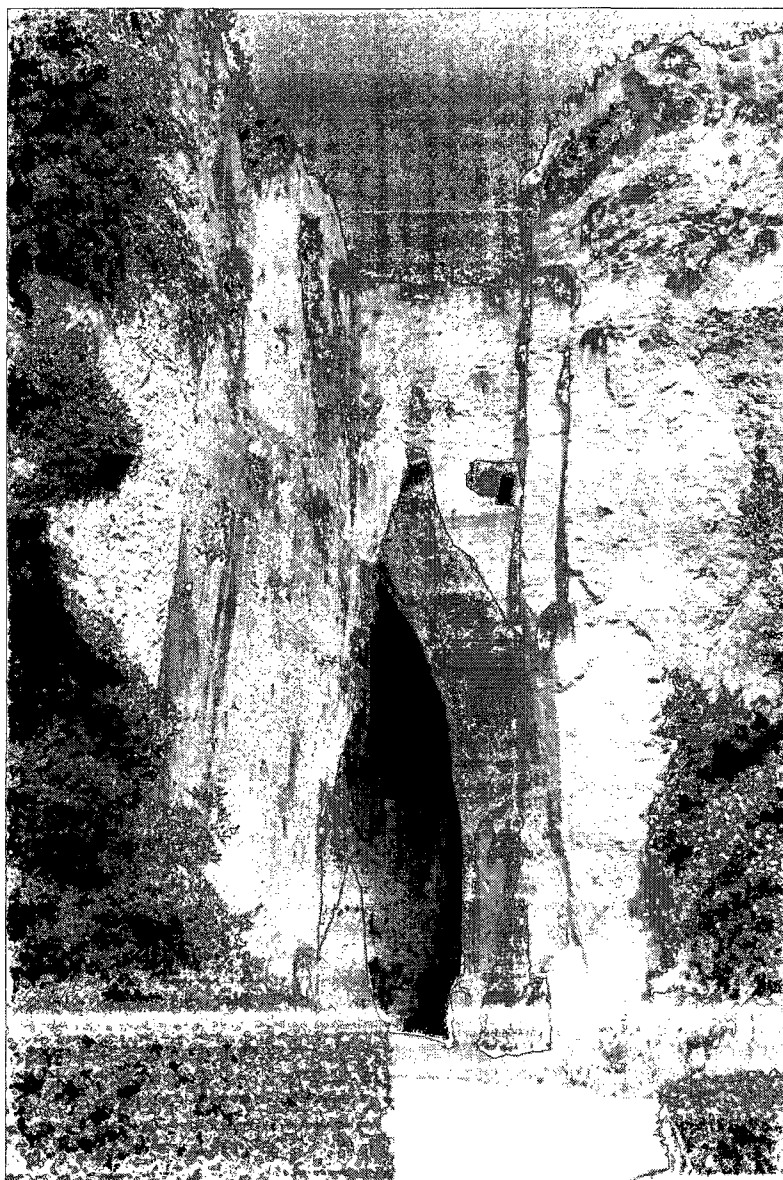
Prison de Socrate



Au centre figure la cellule où Socrate fut emprisonné et condamné d'y boire la ciguë. Cette prison est aménagée à même le rocher sur la Pnyx d'Athènes¹.

¹ Anonyme, « De la petite a la grande histoire », dans *Le Monde fr*, [En ligne], [http //tivistgirl blog lemonde fr/files/prisonsocrate jpg, 31 août 2006 (20 août 2010)]

Annexe II
L'Oreille de Denys de Syracuse

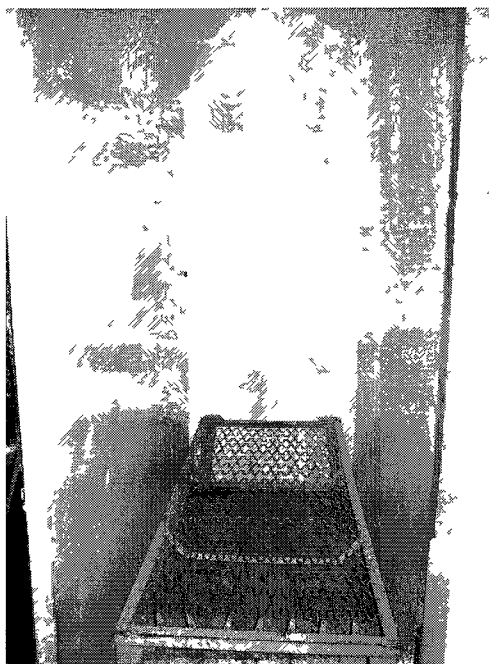


Cette grotte (23 m de hauteur x 65 m de profondeur) située dans la latomie du Paradis fut surnommée l'Oreille de Denys de Syracuse (*Orrechio de Dionisio*) par Caravage au XVII^e siècle. Ce dernier racontait que le tyran l'avait construite afin d'écouter les conversations des prisonniers².

² Jonathan Haider, « Syracuse », *Le monde en photos*, [En ligne], [<http://www.paris-photo.net/sicile/syracuse/sicile-syracuse-08.jpg>], s.d. (20 août 2010).

Annexe III

Cellules de style tambour



Cellule de l'ancienne prison du comté de Carleton à Ottawa en activité de 1863 à 1972³



Cellule de l'ancienne prison de L'Orignal (Ontario) en activité de 1825 à 1998⁴

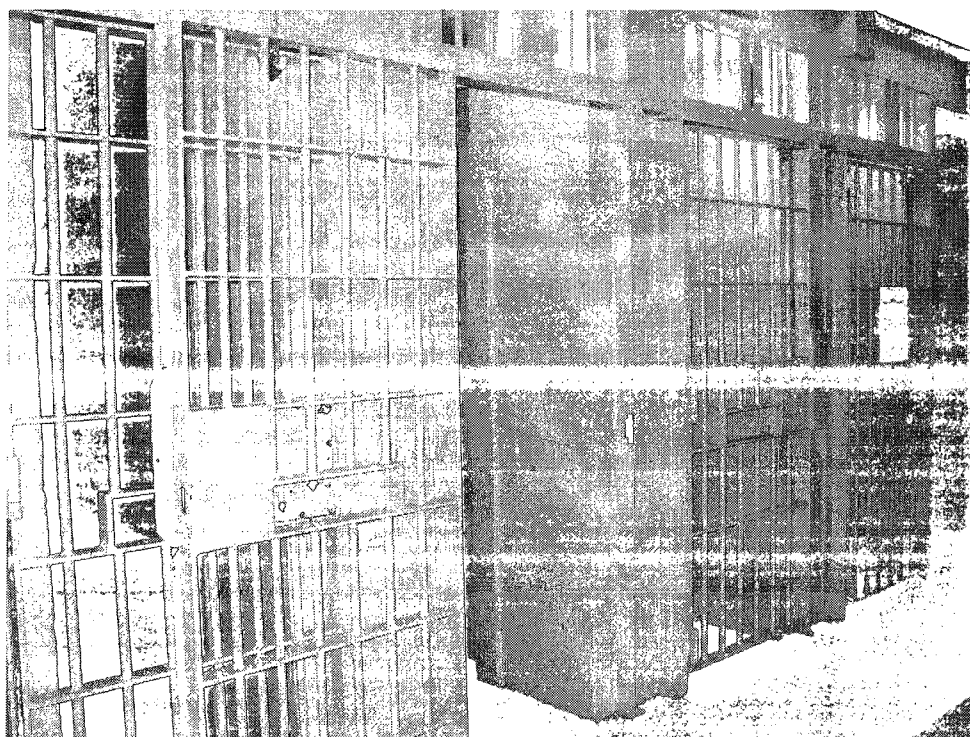
³ Cette photographie prise le 28 septembre 2006 est tirée de ma collection personnelle

⁴ Cette photographie prise le 24 juillet 2008 est tirée de ma collection personnelle

Annexe IV
Couloirs donnant accès aux cellules de type tambour



Ancienne prison du comté de Carleton à Ottawa (1863-1972)⁵



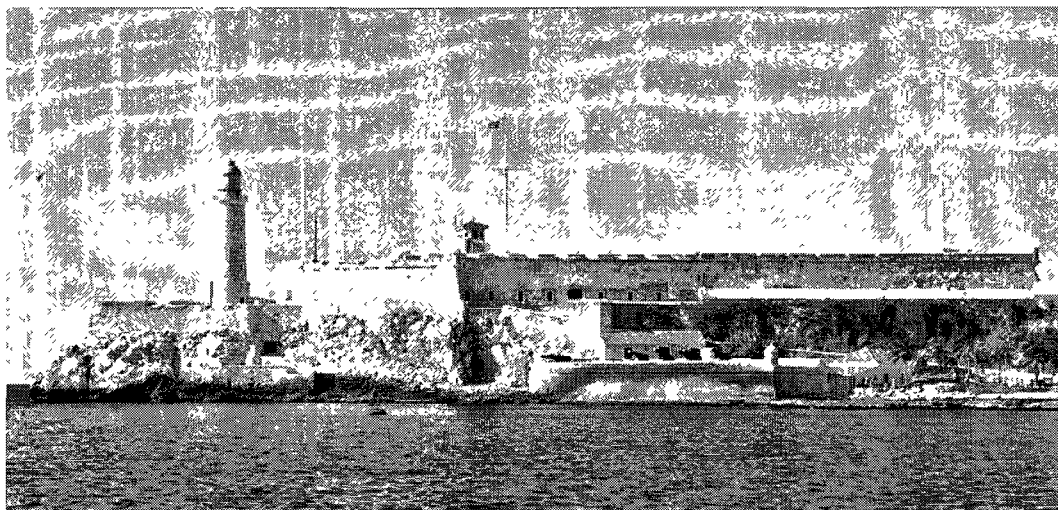
Ancienne prison de L'Orignal en Ontario (1825-1998)⁶

⁵ Cette photographie prise le 28 septembre 2006 est tirée de ma collection personnelle.

⁶ Cette photographie prise le 24 juillet 2008 est tirée de ma collection personnelle.

Annexe V

Castillo del Morro



Le Castillo del Morro où fut notamment emprisonné Reinaldo Arenas est situé à La Havane (Cuba)⁷. La construction de ce fort débuta en 1633 dans le but d'empêcher les pirates d'atteindre l'île.

⁷ André Duret, « Castillo del Morro », *Travel Counsellor Diploma*, [En ligne], [http://www.trekearth.com/gallery/Central_America/Cuba/West/La_Habana/La_Habana/photo646160.htm], 2009 (20 août 2010).

Annexe VI
Prisión de la Libertad



Cette prison où fut notamment enfermé Carlos Liscano est située à quelques kilomètres de Montevideo⁸.

⁸ Anonyme, « Hallan una pistola 7.61 en la Cárcel de Libertad », *La Republica.com*, [En ligne], [http://www.larepublica.com.uy/publicaciones/101/20071207/images/287625_0.gif] 7 décembre 2007 (22 août 2010).

Annexe VII

Camp de concentration d'Auschwitz



Entrée principale du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau⁹.



L'inscription allemande « ARBEIT MACHT FREI » figurant au-dessus de la porte d'entrée du camp d'Auschwitz signifie « Le travail rend libre »¹⁰.

⁹ Bryan Veloso, « Souvenir d'Auschwitz », *Citizen zoo*, [En ligne], [http://citizenzoo.files.wordpress.com/2009/12/auschwitz_entree.jpg], 22 février 2009 (20 août 2010)

¹⁰ Anonyme, « L'inscription "Arbeit macht frei" volée à Auschwitz », *Le monde fr.*, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/image/2009/12/18/575x385_1502139_0_9a81_ill-1282444-3328-auschwitz.jpg], 18 décembre 2009 (20 août 2010) Crédit de la photo AFP/Vaery Hache.

Annexe VIII

Camp de concentration de Buchenwald



Édifice érigé à l'entrée du camp de concentration de Buchenwald¹¹



L'inscription allemande placée à l'entrée du camp de concentration de Buchenwald
« Jedem das Seine » signifie « À chacun son dû »¹².

¹¹ Claude Mercier, « Le KL de Buchenwald », *Mémorial des déportés de France*, [En ligne], [[http //assoc.pagespro-orange.fr/memoiredeguerre/lieux-dep/buchenwald-entree.jpg](http://assoc.pagespro-orange.fr/memoiredeguerre/lieux-dep/buchenwald-entree.jpg)], 16 août 2010 (20 août 2010)

¹² Florida Center for Instructional Technology, « Jedem das Seine at Buchenwald », *A Teacher's Guide to the Holocaust*, College of Education, University of South Florida, [En ligne] [[http //fcit.usf.edu/HOLOCAUST/PICS32/BUCH04.JPG](http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/PICS32/BUCH04.JPG)], 2005 (20 août 2010)

Annexe IX

Camp d'extermination de Treblinka



Après la Deuxième Guerre mondiale, l'inscription figurant à l'avant de la gare de Treblinka a été enlevée puis exposée au mémorial de Yad Vashem (Jérusalem)¹³



Entrée du camp de Treblinka¹⁴

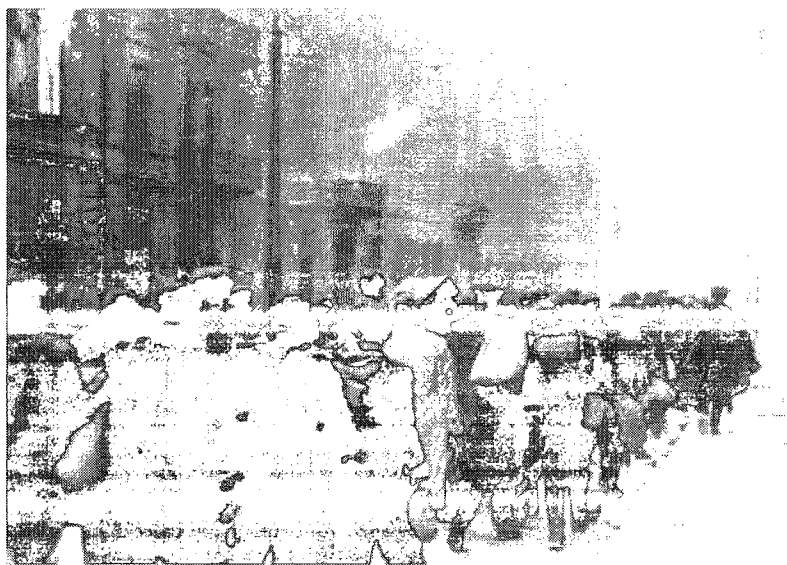
¹³ Aktion Reinhard Camps, « Treblinka photos », *Holocaust Educational & Archive Research Team*, [En ligne], [<http://www.deathcamps.org/treblinka/pic/bigp33.jpg>], 5 août 2006 (20 août 2010).

¹⁴ Alan Collins, « Arrival at Treblinka », *Virtual Tourist*, [En ligne], [http://cache.virtualltourist.com/4344221-Entrance_to_Treblinka-Treblinka.jpg], 27 janvier 2009 (20 août 2010).

Annexe X Ghetto de Varsovie



Juifs alignés sur le mur du ghetto¹⁵



Déportation des Juifs du ghetto de Varsovie lors de la révolte du ghetto en mai 1943¹⁶

¹⁵ Dominique Natanson, « Le ghetto de Varsovie », *Mémoire juive et éducation*, [En ligne], [http://d-d.natanson.pagesperso-orange.fr/ghetto_juifscaptures_fin_insurrection.jpg], 19 février 2009 (24 août 2010).

¹⁶ National Archives and Records Administration, « Encyclopédie multimédia de la Shoah », *United Holocaust Memorial Museum*, [En ligne], [<http://www.ushmm.org/lcmedia/photo/wlc/image/34/34052.jpg>], s.d. (20 août 2010).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

ARENAS, Reinaldo. *Avant la nuit*, trad. par Liliane Hasson, Paris, Julliard, 1992, 441 p.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, 185 p.

GAGNON, Marie. *Lettres de prison*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Roman », 2002, 187 p.

GRAY, Martin. *Au nom de tous les miens*, Paris, Robert Laffont, 1971, 401 p.

LISCANO, Carlos. *Le fourgon des fous*, trad. par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2006, 159 p.

LITTELL, Jonathan. *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, 903 p.

NOTHOMB, Amélie. *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, 2005, 192 p.

PUIG, Manuel. *Le baiser de la femme-araignée*, trad. par Albert Bensoussan, Paris, Seuil, 1979, 267 p.

SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 397 p.

WIESEL, Elie. *La nuit*, Paris, Éd. de Minuit, 1958, 174 p.

Autres œuvres citées

[ANONYME]. *Les mille et une nuits*, Paris, Garnier, 1967, 2 vol.

AMÉRY, Jean. *Le feu ou la démolition*, Arles, Actes Sud, 1999 [1996], 222 p.

ANDRYANE, Alexandre Philippe. *Un frère de Silvio Pellico : souvenirs d'Andryane sur sa captivité et sa délivrance*, Lille, Maison Saint-Joseph, 1800, 320 p.

ANISSIMOV, Myriam. *Sa Majesté la mort*, Paris, Seuil, 1999, 278 p.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978, 306 p.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*, Paris, Gallimard, 1950 [1913], 173 p.

- APPELFELD, Aharon. *Histoire d'une vie*, Paris, Seuil, 2005 [2004], 213 p.
- ARAGON, *Le musée Grévin*, Genève, À la porte d'Ivoire, 1943, 36 p.
- AUDISIO, Gabriel (dir.). *Écrivains en prison*, Paris, Éd. Pierre Segher, 1945, 261 p.
- BABENCO, Hector. *Kiss of the Spider Woman*, États-Unis/Brésil, Island Alive Distribution, Editing Mauro Alice, 1985.
- BALZAC, Honoré de. *Le père Goriot*, Paris, Charpentier, 1939 [1835], 390 p.
- BALZAC, Honoré de. *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1847], 637 p.
- BALZANO, Flora. *Soigne ta chute*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1991, 108 p.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Le chevalier des touches*, Paris, Lemerre, 1948 [1864], 241 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Mazenod, 1962 [1857], 278 p.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1975, 2 vol.
- BERLER, WILLY. *Itinéraires dans les ténèbres*, Paris, L'Harmattan, 1999, 293 p.
- BERNARD, Tristan. *Aux abois*, Paris, Albin Michel, 1933, 258 p.
- BOCCACE, Giovanni. *Décameron*, Paris, Flammarion, 1911 [1349-1353], 2 vol.
- BON, François. *Prison*, Paris, Verdier, 1997, 120 p.
- BOREL, Petrus. *Madame Putiphar*, Paris, R. Deforges, 1972 [1839], 440 p.
- BOROWSKI, Tadeusz. *Le monde de Pierre*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Bibliothèque Lettres internat », 1992 [1946], 390 p.
- BOUDARD, Alphonse. *La cerise*, Paris, Plon, 1963, 434 p.
- BRAUN, Sam. *Personne ne m'aurait cru, alors je me suis tue*, Paris, Albin Michel, 2008, 270 p.
- CAMUS, Albert. *Discours de Suède*, [En ligne],
[http://www.gymnyon.vd.ch/docs/598/Camus_Discours_de_Suede_1957.pdf], Oslo,
10 décembre 1957 (24 mars 2010).
- CAMUS, Albert, *L'exil et le royaume*, Paris, Gallimard, 1957, 231 p.
- CAMUS, Albert, *La chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, 152 p.

- CAMUS, Albert. *La peste*, Paris, Gallimard, 1992 [1947], 332 p.
- CASANOVA, Giacomo. *Mémoires*, Paris, Garnier, 1880, 8 vol.
- CAYROL, Jean. *Je vivrai l'amour des autres*, Paris, Seuil, 1947, 296 p.
- CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*, Paris, Seuil, 1998 [1945], 56 p.
- CELAN, Paul. « Gloire de cendres », *Choix de poèmes*, trad. par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998, p. 264-265.
- CELAN, Paul. *La rose de personne*, Paris, José Corti, 2002 [1963], 157 p.
- CELLINI, Benvenuto. *La vie de Benvenuto Cellini*, trad. par Léopold Laclanché, Paris, A. Quantin, 1881, 624 p.
- CERVANTÈS, Miguel de. *Los baños de Argel (Les bains d'Alger)*, Madrid, Taurus, 1992, 378 p.
- CERVANTÈS, Miguel de. *Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1605], 2 vol.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris/Montréal, Présences africaines/Guérin littérature, 1990 [1939], 101 p.
- CHAPOUTOT, Anne (dir.). *L'air du dehors : pratiques artistiques et culturelles en milieu pénitentiaire*, Paris, Du May, 1993, 125 p.
- CHARRIÈRE, Henri. *Papillon*, Paris, Robert Laffont, 1969, 516 p.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*, Lyon, E. Vitte, 1899 [1841], 431 p.
- CHOMSKY, Marvin. *Holocauste*, États-Unis, Elephant Films, 1978.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de. *Des états et empires du soleil*, Paris, Éd. B. Parmentier/Flammarion, 2003 [1662], 273 p.
- DAIX, Pierre. *La dernière forteresse*, Paris, Éd. français réunis, 1950, s. p.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*, préf. de Dominique Fernandez, trad. par Marcel Schwob, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979 [1722], 527 p.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*, Godthab, Gronlands folkeoplynings-forening, 1954 [1719], 204 p.

- DELBO, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Gonthier, 1965, 142 p.
- DOLET, Étienne. *Le second enfer*, Paris/Bruxelles, Librairie de l'Académie des bibliophiles/Librairie Européenne de C. Muquardt, 1868 [1544], 108 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor. *Souvenirs de la maison des morts*, trad. par Charles Neyroud, préf. d'Eugène-Melchior de Vogüé, Paris, Plon, 1886 [1862], 555 p.
- DUGUET, Raymond. *Un bagne en Russie rouge : Solovski, l'île de la faim, des supplices et de la mort*, préf. de Jules Claine, Paris, Éd. Jules Tallandier, 1927, 285 p.
- DUMAS, Alexandre. *Le chevalier de la maison-rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1847], 602 p.
- DUMAS, Alexandre. *Le comte de Monte Cristo*, Paris, Gallimard, 1981 [1844], 1476 p.
- EISNER, Jack, *Le survivant*, Paris, Stock, 1987 [1981], 404 p.
- ENRICO, Robert. *Au nom de tous les miens*, Studio Canal Film, 2007 [1983].
- ESCHYLE. *Les euménides*, 7^e éd., trad. par Paul Claudel, Paris, Éd. de la Nouvelle revue française, 1920, 62 p.
- FAVRE, Jeannette. *En prison : récits de vies*, Paris, L'Harmattan, 2006, 188 p.
- FRANK, Anne. *Journal d'Anne Frank*, trad. par Philippe Noble et Isabelle Rousselin-Bobulesco, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Le livre de Poche », 2001, 349 p.
- FRIANG, Brigitte. *Marche autant que tu le pourras*, Paris, Éd. du Sextant, coll. « Résistance », 2004, 64 p.
- GAGNON, Marie. *Emma des rues*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Roman », 2005, 162 p.
- GAGNON, Marie. *Des étoiles jumelles*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Roman », 2004, 215 p.
- GAGNON, Marie. *Bienvenue dans mon cauchemar*, Montréal, VLB éditeur, 1997, 160 p.
- GARNEAU, Jacques. *Écrire en prison*, Montréal, Nouvelle optique, 1985, 113 p.
- GARY, Romain. *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967, 276 p.
- GASCAR, Pierre. *Le temps des morts*, Paris, Gallimard, 1953, 176 p.
- GENET, Jean. *Les bonnes*, Paris, Gallimard, 2003 [1947], 164 p.
- GENET, Jean. *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 503 p.

GENET, Jean. *Le condamné à mort*, dans *Œuvres complètes de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1970 [1942], vol. 2, p. 117-186.

GENET, Jean. *Haute surveillance*, Paris, Gallimard, 1965 [1949], 53 p.

GENET, Jean. *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1953, 306 p.

GENET, Jean. *Querelles de Brest*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1953 [1947], 275 p.

GENET, Jean. *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949, 305 p.

GENET, Jean. *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1946, 375 p.

GIOVANNI, José. *Le trou*, Paris, Gallimard, 1966 [1957], 256 p.

GOMBROWICZ, Witold. *La pornographie*, Paris, Julliard, 1967 [1962], 250 p.

GRINSPAN, Ida. *J'ai pas pleuré*, Paris, Pocket jeunesse, 2003, 1990 p.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 282 p.

HILSENATH, Edgar. *Le nazi et le barbier*, Paris, Fayard, 1974 [1971], 444 p.

HÖSS, Rudolf. *Le commandant d'Auschwitz parle*, préf. de Geneviève Decrop, Paris, La Découverte, 2004 [1959], 268 p.

HUGO, Victor. *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Succès du livre, 2001 [1829], 95 p.

HUGO, Victor. *Les misérables*, éd. d'Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995 [1862], 2 vol.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*, introd. et chron. de Jacques Seebacher, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1988 [1831], 728 p.

HUGO, Victor. *Quatre-vingt-treize*, Paris, Le Club français du livre, 1956 [1874], 404 p.

HURÉ, Anne. *En prison*, Paris, Julliard, 1963, 259 p.

ISTRATI, Panaït. *Vers l'autre flamme : la Russie nue*, Paris, Rieder, 1929, 334 p.

JANIN, Jules. *L'âne mort et la comtesse guillotinée : la confession*, Paris, Flammarion, 1973 [1829], 319 p.

JUPERMAN, Nathalie. *Rue Jean-Dolent*, Paris, Gallimard, 2000, 147 p.

- KAFKA, Franz. *La colonie pénitentiaire*, Paris, Delcourt, 2007, [1919], 48 p.
- KAFKA, Franz. *La métamorphose*, préf. de Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [1915], 129 p.
- KAFKA, Franz. *Le château*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1926], 530 p.
- KAFKA, Franz. *Le procès*, préf. de Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972 [1925], 384 p.
- KAUFMAN, Philip. *Quills : la plume et le sang*, États-Unis/Royaume-Uni, Fox Searchlight Pictures, 2000.
- KERTÉSZ, Imre. *Être sans destin*, trad. par Natalia et Charles Zaremba, Paris, 10/18, 2002 [1975], 366 p.
- KNOBELSPIESS, Roger. *Voleur de poules, une histoire d'enfant*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 1991, 192 p.
- KOFMAN, Sarah. *Paroles suffoquées*, Paris, Éd. Galilée, 1987, 93 p.
- KOKIS, Sergio. *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Éd. de l'Aube, 1999, 333 p.
- KOSINSKI, Jerzy. *L'oiseau bariolé*, Paris, J'ai lu, 2007 [1965], 285 p.
- LACENAIRE, Pierre-François. *Mémoires de Lacenaire avec ses poèmes et ses lettres : suivis de témoignages, enquêtes et entretiens*, Paris, Albin Michel, 1968 [1835], 345 p.
- LAFARGE, Marie. *Heures de prison*, Paris, Librairie nouvelle, 1854, 310 p.
- LAFARGE, Marie. *Mémoires de Marie Cappelle veuve Lafarge*, Paris, A. René, 1841, 376 p.
- LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo, 2002 [1985], 175 p.
- LANG, Luc. *Mille six cent ventres*, Paris, Fayard, 1998, 333 p.
- LANGBEIN, Hermann. *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, 10/18, 1997 [1963], 527 p.
- LANGFUS, Anna. *Le sel et le soufre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983 [1960], 373 p.
- LANGFUS, Anna. *Les bagages de sable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1962, 240 p.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*, préf. de Simone de Beauvoir, Paris, Fayard, 1985, 220 p.

LÉON, Yves. *Bergen-Belsen : survivre aux camps nazis*, préf. de Simone Veil, Skol Vreizh, 2005, 293 p.

LESAGE, Alain-René. *Gil Blas*, Dublin, Jean Exchaw, 1763 [1715], 2 vol.

LEVI, Primo. *Si c'est un homme*, trad. par Martine Schruffeneger, Paris, Julliard, 1987, 314 p.

LEZAMA LIMA, José. *Paradisio*, trad. par Didier Coste, Paris, Seuil, 1971 [1967], 572 p.

LINGUET, Simon Nicolas Henri. *Mémoires sur la Bastille*, Londres, T. Spilsbury, 1783, 160 p.

LISCANO, Carlos. *L'impunité des bourreaux : l'affaire Gelman*, trad. par Françoise Thanas, Paris, Borin éditeur, coll. « Document », 2007, 244 p.

LISCANO, Carlos. *Souvenirs de la guerre récente*, trad. par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2007, 159 p.

LISCANO, Carlos. *Le rapporteur et autres récits*, trad. par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, 10/18, coll. « Poche », 2005, 250 p.

LISCANO, Carlos. *La route d'Ithaque*, trad. par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2003, 317 p.

LOPÈS, Henri. *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002, 251 p.

LORRIS, Guillaume de et Jean DE MEUNG. *Roman de la rose*, trad. par André Lanly, Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1971 [1237 et 1280], 3 vol.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cent ans de solitude*, trad. par Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, 1968 [1967], 392 p.

MALRAUX, André. *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, 291 p.

MALRAUX, André. *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933, 399 p.

MALRAUX, André. *Les conquérants*, Paris, B. Grasset, 1928, 269 p.

MAROT, Clément. « L'enfer », *Œuvres poétiques*, introd. et chron. d'Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1973 [1526], p. 213-24.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis. *L'homme et la bête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1947], 224 p.

MAUREL, Micheline. *Un camp très ordinaire*, préf. de François Mauriac, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Documents », 1985 [1957], 192 p.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*, Liège, G. Thone, 1900 [1845], 145 p.

MERLE, Robert. *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 1952, 325 p.

MODIANO, Patrick. *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975 [1968], 210 p.

MOREAU DU BAIL, Louis de et Onésime de CLAIREVILLE. *Le gascon extravagant : histoire comique*, Paris, La Bibliothèque de l'État de Bavière, 1639, 580 p.

MUNCH, Edvard. *Le cri*, Huile sur toile, Oslo, Galerie Nationale, 1893, 91 x 73,5 cm.

NAVARRE, Marguerite de. *Les prisons*, New York, Peter Lang, 1989 [1547], 141 p.

NAVARRE, Marguerite de. *Heptaméron*, Paris, Garnier, 1943 [1559], 516 p.

OLLIVIER, Émile. *La brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004, 245 p.

ORWELL, George. *1984*, trad. par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1949], 438 p.

LOUDIN DE PRÉFONTAINES, César François. *L'orphelin infortuné, ou le portrait du bon frère*, Toulouse, Société de littératures classiques, « Collection de réédition de textes rares du XII^e siècle », 1991 [1660], 151 p.

LOUDIN DE PRÉFONTAINES, César François. *La prison sans chagrin, histoire comique du temps*, Paris, C. Barbin, 1669, s. p.

PAKULA, Alain. *Le choix de Sophie*, États-Unis, Universal Studio Canal Video, 2008 [1982].

PASOLINI, Pier Paolo. *Salò ou Les 120 journées de Sodome*, Paris, Carlotta films, Les productions artistes associées, 2002 [1975].

PELLICO, Silvio. *Mes prisons ou Mémoires*, 4^e éd., Tours, Ad Mame et Cie Imprimeurs libraires, 1842 [1832], 312 p.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, 220 p.

PEREGO, Louis. *Retour à la case prison*, Paris, Éd. de l'Atelier, 1990, 280 p.

PESSOA, Fernando. *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, C. Bourgeois, 1988, 277 p.

POLANSKI, Roman. *Le pianiste*, Toronto, R.P. Productions-Heritage Films-Studio Babelsberg-Runteam/TVA Films/Quebecor Media, 2002.

PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis. *Les drames de Paris*, Paris, Éd. du Rocher, 1964 [1884], 504 p.

PRÉVOST, abbé. *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1874 [1731], 2 vol.

PSENAK, Stefan. *Les corps en sursis*, Ottawa, Le Nordir, 1998, 108 p.

RACINE, Jean. *Phèdre*, éd. présentée par Marie-Hélène Brunet et Isabelle Guégen, Paris, Larousse/Bordas, coll. « Classiques Bordas », 1998 [1677], 175 p.

RACINE, Jean. *Andromaque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, [1667], 187 p.

RACINE, Jean. *Britannicus*, Paris, Hachette, coll. « Classiques », 1969 [1669], 141 p.

RAWICZ, Piotr. *Le sang du ciel*, Paris, Gallimard, 1961, 279 p.

RAYNAL, Hippolyte. *Sous les verrous*, Paris, A. Dupont, 1836, 361 p.

RENOUARD, Jean-Pierre. *Un uniforme rayé d'enfer*, Paris, Éd. du Rocher, coll. « Documents », 1993, 139 p.

RESNAIS, Alain et Jean CAYROL. *Nuit et brouillard*, Chicago, Argos-Films, Public Media Inc., 1955.

ROUSSET, David. *Les jours de notre mort*, Paris, Éd. du Pavois, 1947, 786 p.

ROUSSET, David. *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éd. du Pavois, 1946, 190 p.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, trad. par Roger Lescot, Paris, Gallimard, 1979 [1956], 145 p.

SADE, Donatien Alphonse de. *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, dans *Œuvres*, Éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990 [1904], p. 13-383.

SADE, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice*, Paris, J.-J. Pauvert, 1987, 2 vol.

SADE, Donatien Alphonse de. *La philosophie dans le boudoir*, éd. présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976 [1795], 312 p.

SAND, George. *Cadio*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1868, 389 p.

SAND, George. *La comtesse de Rudolstadt*, Paris, M. Lévy, 1861 [1843], 2 vol.

- SARRAZIN, Albertine. *L'astragale*, Paris, J.-J. Pauvert, 1969 [1965], 192 p.
- SARRAZIN, Albertine. *La cavale*, Paris, J.-J. Pauvert, 1969 [1965], 507 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard, 1960 [1959], 223 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *La putain respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1947 [1946], 218 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1947 [1944/1943], 247 p.
- SARTRE, Jean-Paul. « La chambre », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, 245 p. 39-59.
- SARTRE, Jean-Paul. « Le mur », *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, 245 p. 9-37.
- SCHNABEL, Julian. *Before Night Falls*, États-Unis, Fine line Features, 2000.
- SCHWARTZ-BART, André. *Le dernier des justes*, Paris, Seuil, 1959, 345 p.
- SEMPRÚN, Jorge. *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 247 p.
- SEMPRÚN, Jorge. *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, 278 p.
- SERGE, Victor. *Les hommes dans la prison*, Paris, Rieder, 1930, 308 p.
- SHAKESPEARE, William. *As You Like It*, New York, Funk & Wagnalls, 1967 [1599], 144 p.
- SHAKESPEARE, William. *Comme il vous plaira*, dans *Pièces féeriques*, préf. de Jean Sarment, Paris, Bordas, 1948 [1599], p. 87-204.
- SHALAMOV, Varlam. *Récits de la Kolyma*, Paris, Verdier, coll. « Slovo », 2003 [1993], 1760 p.
- SOLJENITSYNE, Alexandre. *L'archipel du goulag, 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*, Paris, Seuil, 1974 [1973], 3 vol.
- SPIELBERG, Steven. *La liste de Schindler*, États-Unis, Universal Pictures, 1993.
- STANKÉ, Alain. *Des barbelés dans ma mémoire*, Paris, L'Archipel, 2004, 231 p.
- STENDHAL. *La chartreuse de Parme*, Paris, Presses de la Renaissance, 1977 [1839], 573 p.
- STENDHAL. *Le rouge et le noir*, préf. de Claude Roy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972 [1830], 603 p.

- STEVEN, George. *The Diary of Anne Frank*, États-Unis, Twenty Century Fox, 1959.
- STYRON, William. *Le choix de Sophie*, Paris, Gallimard, 1981, 629 p.
- SUE, Eugène. *Les mystères de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009 [1843], 1312 p.
- SZPILMAN, Wladyslaw. *Le pianiste*, Paris, Pocket, 2002 [2001], 316 p.
- TCHEKHOV, Anton. « La salle n° 6 », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, vol. III, p. 39-100.
- VERLAINE. *Mes prisons*, Paris, Mille et une nuits, 2003 [1875], 110 p.
- VERNES, Jules. *Mathias Sandorf*, Bel Air, Adamant Media Corporation, 2001 [1885], 2 vol.
- VIAU, Théophile de et Pierre BERTHELOT. *Le parnasse des poètes satyriques*, Paris, Passage du Nord-Ouest, 2003 [1622], 248 p.
- VIAU, Théophile de. *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 1999, 442 p.
- VIDOCQ, Eugène-François. *Les vrais mystères de Paris*, Ann Harbor, University of Michigan Library, 2009 [1844], 534 p.
- VIDOCQ, Eugène-François. *Mémoires*, Paris, Éd. Vernazobres-Grego, coll. « Les Carnets littéraires », 2005 [1828], 144 p.
- VIDOCQ, Eugène-François. *Les voleurs, physiologie de leurs murs et de leur langage : ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons, et destiné à devenir le Vade Mecum de tous les honnêtes gens*, Paris, Adam Media Corporation, 2001 [1837], 376 p.
- VILLON, François. « L'épithaphe Villon », *Anthologie de la poésie française*, préf. de Georges Pompidou, Paris, Hachette, 1961 [1462], p. 64.
- VILLON, François. « Le testament », *Anthologie de la poésie française*, préf. de Georges Pompidou, Paris, Hachette, 1961 [1461], p. 53-58.
- VOLTAIRE. *L'ingénu*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1996 [1767], 280 p.
- VRBA, Rudolf. *Je me suis évadé d'Auschwitz*, Paris, J'ai lu, 2004, 409 p.
- WAJSBLAT, Jo. *Le témoin imprévu*, Paris, J'ai lu, 2002, 187 p.
- WALPOLE, Horace. *Le château d'Otrante : histoire gothique*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, José Corti, 1967 [1764], 220 p.

WIESEL, Elie. *Tous les fleuves vont à la mer : mémoires*, Paris, Seuil, 1994, 558 p.

WIESEL, Elie. *Le testament d'un poète juif assassiné*, Paris, Seuil, 1980, 289 p.

WILDE, Oscar Wilde. *La ballade de la geôle de Reading*, trad. par Paul Bensimon et Bernard Delvaille, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1898], 91 p.

WORMSER, Olga et Henri MICHEL. *Tragédie de la déportation, 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*, Paris, Hachette, 1954, 511 p.

ZUMTHOR, Paul. *La fête des fous*, Montréal, l'Hexagone, 1987, 232 p.

Études critiques reliées au corpus

AMANIEUX, Laurelie. *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005, 365 p.

ANSEL-LAMBERT, Isabelle. *L'étranger de Camus*, Paris, Éd. Pédagogique Moderne, 1981, 127 p.

BARON, Christine. « Écriture emprisonnée et limite. De l'écriture à contrainte à l'écriture sous contrainte (Agamben, Chalamov, Soljenitsyne) », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007, p. 211-221.

BARTFELD, Fernande. *Camus et Hugo : essai de lectures comparées*, Paris, Lettres modernes, 1975, 37 p.

BEAUVOIR, Simone de. *Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972 [1955], 250 p.

BENDER, John. *Imagining the Penitentiary : Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1987, 337 p.

BERCHTOLD, Jacques. *Les prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle) : lectures plurielles et intertextuelles de Guzman d'Alfarache à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000, 784 p.

BERTRAND, Lucie. « Comment libérer l'écriture emprisonnée? », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007, p. 151-160.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.

BLANRUE, Paul-Éric. *Les malveillantes : enquête sur le cas Jonathan Littell*, Paris, Scali, 2006, 124 p.

BRAYARD, Florent. « Littell, pas si “bienveillant” », *Libération.fr*, [En ligne], [<http://www.liberation.fr/tribune/010165065-littell-pas-si-bienveillant>], 1^{er} novembre 2006 (6 août 2010).

BRIX, Michel. « Du château d'Otrante à la forteresse de Silling », dans Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Ô saisons, ô châteaux : châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 283-295.

BROMBERT, Victor. *La prison romantique : essai sur l'imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975, 223 p.

BRUGIÈRE, Bernard. « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans Robert Ellrod et Bernard Brugière (dir.), *Âge d'or et apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 113-128.

CARLIER, Christian. « Regards sur la prison : art et prison, une approche historique », dans Caroline Legendre (dir.), *Création et prison*, Paris, Éd. de l'Atelier/Éd. ouvrières, coll. « Champs pénitentiaires », 1994, p. 31-42.

CARON, David. « Deux récits, deux exigences : *Les jours de notre mort* de David Rousset et *La nuit* d'Elie Wiesel », *Nottingham French Studies*, vol. 36, n° 2, 1997, p. 71-82.

CASTILLO DURANTE, Daniel. « Le corps des frontières : du Che Guevara au marquis de Sade », dans Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.), *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, « Collection des Amériques », 2006, p. 475-484.

CASTILLO DURANTE, Daniel. « Sade ou le crépuscule de la modernité. Les avatars d'une naissance posthume », *Les problèmes des genres littéraires*, Lodz, Université de Lodz, n° 45, 2002, p. 37-49.

CASTILLO DURANTE, Daniel. « De Sade à Lautréamont : l'altérité et le problème du Mal », dans Myriam Watthee-Delmotte Metka Zupanic (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris/Ottawa, Éd. David/L'Harmattan, 1998, p. 37-49.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth Century French Intellectual History », 1997, 192 p.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. « Écrire de la prison et sur la prison sous l'Ancien Régime », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n°7, 2007, p. 53-60.

CAYROL, Jean. « De la mort à la vie », *Nuit et brouillard*, Paris, Fayard, 1997, p. 45-114.

CAYROL, Jean. *Lazare parmi nous*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, 106 p.

CAYROL, Jean. « D'un romanesque concentrationnaire », *Esprit*, n° 159, septembre 1949, p. 340-357.

CHENGFU, Liu. « Camps de concentration nazis au miroir de la littérature de l'atrocité », thèse de doctorat, Université de Lille III, 1994, 336 p.

COCHET, François. « L'historien face au témoignage artistique : une journée très ordinaire dans les camps de concentration », dans Yves Ménager (dir.), *Créer pour survivre : actes du colloque international*, « Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis », Paris, Fédération nationale des déportés et internes résistants et patriotes/Université de Reims-Champagne-Ardenne, 1996, p. 37-47.

D'EAUBONNE, Françoise. *Les écrivains en cage*, Paris, Éd. André Balland, 1970, 229 p.

DEVARRIEUX CLAIRELEVISALLES, Nathalie. « *Les bienveillantes*, roman à controverse : interview », *Libérations.fr*, [En ligne], [<http://www.liberation.fr/evenement/010165697-les-bienveillantes-roman-a-controverse>], 7 novembre 2006 (6 juillet 2010).

DRESDEN, Sem. *Extermination et littérature : les récits de la Shoah*, trad. par Maryse Lescot, Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches », 1991, 237 p.

ENGEL, Vincent. *Au nom du père, de Dieu et d'Auschwitz : regards littéraires sur des questions contemporaines au travers de l'œuvre d'Elie Wiesel*, Berne/New York, Peter Lang, 1997, 233 p.

ENGEL, Vincent. « Écrire Auschwitz », dans Vincent Engel (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Lettres romanes, 1995, p. 9-17.

EZQUERRO, Milagros. « Norme et transgression dans *El beso de la mujer araña* », *Cahiers de Fontenay-aux-roses*, n° 26-27, 1982, p. 143-146.

EZQUERRO, Milagros. *Que raconter c'est apprendre à mourir : essai d'analyse d'El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, Toulouse, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-le-Mirail, 1981, 78 p.

FRESE WITT, Mary Ann. *Existential Prisons : Captivity in Mid-Twentieth-Century French Literature*, Durham, Duke University Press, 1985, 231 p.

GASS, Joanne. « Politics of the House: Domesticity in Manuel Puig's *El Beso de la Mujer Araña* », *Hispanofila*, vol. 45-46, n° 136, p. 119-132.

GOLDSCHLÄGER, Alain. « The Duty of Memory and the Reading of Testimonies », dans Peter M. Daly, Karl Filser, Alain Goldschläger et Naomi Kramer (dir.), *Building History: The Shoah in Art, Memory, and Myth*, Peter Lang, New York, 2001, p. 109-123.

GOLDSCHLÄGER, Alain. « History, Film and Fiction », dans Peter M. Daly, Karl Filser, Alain Goldschläger et Naomi Kramer (dir.), *Building History : The Shoah in Art, Memory, and Myth*, New York, Peter Lang, 2001, p. 149-162.

GOLDSCHLÄGER, Alain. « Problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la Shoah », dans Alain Goldschläger et Jacques Lemaire (dir.), *La pensée et les hommes. La Shoah : témoignage impossible*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 19-39.

GOLDSCHLÄGER, Alain. « La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 19/20, 1996, p. 259-278.

GUICHENEY, Geneviève. « Comment sortir du Cercle de Famille », dans Jean A. Chérasse, *Sade, j'écris ton nom Liberté*, Paris, Pygmalion, 1976, p. 15-52.

GUIMIER MAYENC, Marthe. « Prison vécue : prisons imaginées au XIX^e siècle », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 1989, 860 p.

HAFT, Cynthia. *The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature*, Paris, Mouton, 1973, 227 p.

HUSSON, Édouard et Michel TERESTCHENKO. *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, Éd. François Xavier de Guibert, 2007, 254 p.

HUSSON, Édouard. « Les bienveillantes, un canular déplacé », *Le Figaro*, 8 novembre 2006, p. 14.

JEANGÈNE VILMER, Jean-Baptiste. *Sade moraliste : le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, préf. Maurice Lever, Genève, Droz, 2005, 575 p.

KENDE, Pierre. « Discours d'ouverture », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n^o 7, 2007, p. 9-11.

KLEIN, Holger, John FLOWER et Eric HOMBERGER (dir.). *The Second World War in Fiction*, London, Macmillan, 1984, 259 p.

LAGRANDEUR, Katherine Annette. « Poétique de la perte dans l'œuvre autobiographique d'Elie Wiesel », thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, 2002, 235 p.

LANGER, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1975, 300 p.

LANZMANN, Claude. « *Les bienveillantes*, vénéneuse fleur du Mal », *Le Journal du Dimanche*, n° 3114, 17 septembre 2006, p. 14.

LAROCHE, Maximilien, « Du bon usage des écrivains qui viennent de loin », *Tangence*, vol. 59, hiver 1999, p. 20-25.

LEE, Sangbin. « Écrire l'univers concentrationnaire : la littérature et les camps », thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III, 1994, 315 p.

LELY, Gilbert. *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France, 2004 [1989], 693 p.

LEMONIER, Marc. *Les bienveillantes décryptées*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2007, 237 p.

LEVER, Maurice. *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991, 912 p.

LEVI, Primo. *Le devoir de mémoire*, trad. par Joël Gayraud, Paris, Mille et une nuits, 1995, 95 p.

LEVI, Primo. *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. par André Mauge, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, 200 p.

LOWY, Vincent. *L'histoire infilmable : les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, 231 p.

MERCIER-LECA, Florence. « *Les bienveillantes* et la tragédie grecque : une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle », *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 45-55.

MERTENS, Pierre. « Ils ont nommé l'innommable », *Le Magazine Littéraire*, « La littérature et les camps : de Primo Levi à Jorge Semprún », n° 438, janvier 2005, p. 30-32.

MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND. *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2001, 363 p.

NADEAU, Maurice. *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Le passeur », 1970, 280 p.

NAUDIN, Marie. « Hugo et Camus face à la peine capitale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 2, mars-avril 1972, p. 264-272.

NIVAT, Georges. « *Les bienveillantes* et les classiques russes », *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 56-65.

NIVAT, Georges. « De Dostoïevski aux écrivains du goulag », *Le Magazine littéraire*, vol. 356, été 1997, p.75-79.

NORRIS, Anna. « Parole interdite : la littérature carcérale féminine », *French Review*, vol. 71, n° 3, février 1998, p. 425-235.

PARÉ, François. *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992, 175 p.

PARRAU, Alain. *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, 379 p.

PAUVERT, Jean-Jacques. *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont, 1990, 3 vol.

POUZOL, Henri. *La poésie concentrationnaire. Visage de l'homme dans les camps hitlériens : 1940-1945*, préf. de Pierre Seghers, Paris, Seghers, coll. « P.S. », 1975, 168 p.

PRÉVOST, Claude. « La tragédie c'est la politique : notes sur les camps nazis dans la prose française », dans *La Nouvelle critique*, n° 167, juin 1965, p. 7-34.

RASSINIER, Paul. *Mensonge d'Ulysse. Regard sur la littérature concentrationnaire*, préf. d'Albert Paraz, Bourg en Bresse, Éd. Bressanes, 1950, 238 p.

RIEDEL, Andrea. « Oh! C'est la réalité! : quelques réflexions sur *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo et *L'étranger* d'Albert Camus », *Cahiers du Centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français*, n° 5, 1994, p. 14-26.

ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, 264 p.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 196 p.

ROLLAND, Jacques. « Matriochki : remarques sur la littérature des camps », *Études*, mai 1991, p. 661-669.

ROSELLINI, Michèle. « Prison », *Dictionnaire des lieux mythiques (Ancien Régime)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », [En ligne], [<http://www.lastree.net/fragmentslog/fragments/prisons.pdf>] 2007, (6 juillet 2010).

ROSENMAN, Anny Dayan. *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, préf. d'Annette Wieviorka, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 2007, 240 p.

SAGARRA MARTIN, Catalina. « Jorge Semprún : la créance du témoignage », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, Département des lettres françaises, 2001, 446 p.

SEIDMAN, Naomi. « Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage », *Jewish Social Studies*, vol. 3, n° 1, 1996, p. 1-19.

SELLAM, Sabine. *L'écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance*, Paris, Publibook, 2008, 203 p.

SEMPRÚN, Jorge et Elie WIESEL. *Se taire est impossible*, Paris, Arte/Mille et une nuits, 1995, 47 p.

SOBANET, Andrew John. « Carceral Realities : Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction », thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, 2001, 249 p.

SOLCHANY, Jean. « Non, *Les bienveillantes* ne comportent nulle fascination pour la barbarie », *Le Monde.fr*, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=964598], 4 novembre 2006 (6 juillet 2010).

SOLOTOREVSK, Myrna. *Literatura, paraliteratura : Puig, Borges, Donosos, Cortázar, Vargas Ilosa*, Gaithersburg, Hispaméricana, 1988, 188 p.

STALLONI, Yves. « De l'horreur à la littérature », *Le Magazine littéraire*, « La littérature et les camps : de Primo Levi à Jorge Semprún », n° 438, janvier 2005, p. 41-44.

STALLONI, Yves. *Jorge Semprún : l'écriture ou la vie*, Paris, Bordas, coll. « L'œuvre au clair », 2004, 111 p.

TIDD, Ursula. « The Infinity of Testimony and Dying in Jorge Semprún's Holocaust Autothanatographies », *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, vol. 41, n° 4, 2005, p. 407-417.

URQUHART, Steven. « *La philosophie dans le boudoir* : le boudoir sacrificiel », dans Norbert Sclipa (dir.), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 173-186.

VARAUT, Jean-Marc. *Poètes en prison : de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989, 286 p.

VICH-CAMPOS, Maryse. « L'invention de Molina (à propos du film *Cat People* dans *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig) », *Cahiers de Fontenay-aux-Roses*, n° 26-27, 1982, p. 107-113.

VISUVALINGAM, Elizabeth Ch. « L'énigme de la loi : le paradoxe de l'écriture emprisonnée dans *Le Procès* de Kafka », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007, p. 35-49.

WARDI, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1986, 179 p.

WEYEMBERGH, Maurice. « L'obsession du clos et le thème des camps », dans Raymond Gay-Crosier et Jacques Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 361-375.

ZAPATA, Mónica. *L'œuvre romanesque de Manuel Puig : figures de l'enfermement*, Paris, L'Harmattan, 1999, 269 p.

ZAPATA, Mónica. « Stéréotypie et propagande nazie dans *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig », *Chroniques allemandes, Germania-Hispanic : Monde germanique/Monde hispanique : relations, images, transferts*, Centre d'étude et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines, n° 6, 1997, p. 129-138.

Études sur le huis clos, la prison et le camp de concentration

ANONYME. « De la petite à la grande histoire », dans *Le Monde.fr*, [En ligne], [<http://tivigirl.blog.lemonde.fr/files/prisonsocrate.jpg>], 31 août 2006 (20 août 2010).

ANONYME. « Hallan una pistola 7.61 en la Cárcel de Libertad », *La Republica.com*, [En ligne], [http://www.larepublica.com.uy/publicaciones/101/20071207/images/287625_0.gif] 7 décembre 2007, (22 août 2010).

ANONYME. « Rejoignant des évaluations occidentales, les Polonais révisent leur bilan des victimes d'Auschwitz », *Le Monde*, 19 juillet 1990, p. 17.

ANTOINE, Frédéric. « La télé réalité : un nouveau genre télévisuel? », dans Robert Wangermée (dir.), *À l'école de la télé réalité*, Éd. Labor, Bruxelles, 2004, p. 19-81.

Aktion Reinhard Camps. « Treblinka photos », *Holocaust Educational & Archive Research Team*, [En ligne], [<http://www.deathcamps.org/treblinka/pic/bigp33.jpg>], 5 août 2006 (20 août 2010).

Anonyme, « L'inscription "Arbeit macht frei" volée à Auschwitz », *Le monde.fr*, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/image/2009/12/18/575x385_1502139_0_9a81_ill-1282444-3328-auschwitz.jpg], 18 décembre 2009 (20 août 2010).

Archives parlementaires : règne de Louis XVI (1787-1860). Paris, Dumont, 1875-1889, vol. XXVI, 796 p.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, 5^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 214 p.

BEAUCHER, Serge. « La télé réalité : vérité? Mensonge? », *Contact : Le Magazine de diplômés et des partenaires de l'Université Laval*, [En ligne], [<http://www.scom.ulaval.ca/contact/hiver04/telerealite.html>], hiver 2004 (8 février 2010).

BENTHAM, Jeremy. *Le panoptique*, Paris, P. Belfond, 1977 [1791], 223 p.

BERTRAND-DAGENBACH, Cécile, Alain CHAUVOT, Michel MATTER et Jean-Marie SALAMITO, *Carcer : prison et privation de liberté dans l'Antiquité classique*, Actes du colloque de Strasbourg, Paris, De Boccard, 1999, 250 p.

BLOUET, Guillaume Abel. *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés*, précédé d'*Observations sur le système pénitentiaire*, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot frères, 1843, 62 p.

CASTAN, Nicole et André ZYSBERG. *Histoire des galères, bagnes et prisons en France de l'Ancien Régime*, Toulouse, Privat, coll. « Hommes et communautés », 2002, 221 p.

CASTAN, Nicole. « Le régime des prisons au XVIII^e siècle », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bague et l'histoire*, Genève, Librairie des Méridiens, coll. « Déviance et société », 1984, p. 31-42.

CHALK, Frank et Kurt JONASSOHN. *The History and Sociology of Genocide : Analyses and Case Studies*, New Haven & London, Yale University Press, 1990, 461 p.

COLLINS, Alan. « Arrival at Treblinka », *Virtual Tourist*, [En ligne], [http://cache.virtualtourist.com/4344221-Entrance_to_Treblinka-Treblinka.jpg], 27 janvier 2009 (20 août 2010).

Comisión Nacional sobre de la Desaparición de personas, *Nunca más*, 13^e éd., Buenos Aires, EUDEBA, 1986, 490 p.

DEMONCHY, Christian. « L'architecture des prisons modèles françaises », dans Philippe Artières et al. (dir.), *Gouverner, enfermer : la prison, modèle indépassable?*, Paris, Presses de sciences, 2004, p. 269-292.

DURET, André. « Castillo del Morro », *Travel Counsellor Diploma*, [En ligne], [http://www.trekearth.com/gallery/Central_America/Cuba/West/La_Habana/La_Habana/photo646160.htm], 2009 (20 août 2010).

FAURISSON, Robert. « Une lettre de M. Faurisson », *Le Monde*, 16 janvier 1979, p. 13.

FAURISSON, Robert. « “Le problème des chambres à gaz” ou “la rumeur d'Auschwitz” », *Le Monde*, 29 décembre 1978, p. 8.

Florida Center for Instructional Technology. « Jedem das Seine at Buchenwald », *A Teacher's Guide to the Holocaust*, College of Education, University of South Florida, [En ligne] [<http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/PICS32/BUCH04.JPG>], 2005 (20 août 2010).

FOUCAULT, Michel. « Enfermement, psychiatrie, prison. Dialogue avec Michel Foucault et David Cooper », *Change : la folie encerclée*, n° 32-33, octobre 1977, p. 76-110.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

FRIEDMAN, Jonathan C. *Speaking the Unspeakable : Essays on Sexuality, Gender, and Holocaust Survivor Memory*, New York, University Press of America, 2002, 111 p.

FRIGON, Sylvie. « Paroles incarcérées : corps et perspectives des femmes », dans Lucie Hotte et Linda Cardinal (dir.), *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 49-81.

FUNCK-BREteno, Frantz. *Légendes et archives de la Bastille*, préf. de Victorien Sardou, 10^e éd., Paris, Librairie Hachette, 1921, 309 p.

GOLVIN, Jean-Claude et Christian LANDES. *Amphithéâtres et gladiateurs*, préf. de Michel Colardelle, Paris, Presses du Centre national de la recherche scientifique, 1990, 237 p.

HAIDER, Jonathan. « Syracuse », *Le monde en photos*, [En ligne], [<http://www.paris-photo.net/sicile/syracuse/sicile-syracuse-08.jpg>], s.d. (20 août 2010).

HATZFELD, Jean. *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000, 233 p.

KOGON, Eugen. *L'État SS : le système des camps de concentration allemands*, Paris, Éd. de la jeune Parque, 1993 [1947], 445 p.

LE GUAY, Damien. *L'empire de la télé réalité, ou comment accroître le « temps de cerveau humain disponible »*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005, 306 p.

LÉAUTÉ, Jacques. *Les prisons*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1968, 126 p.

MABLY, Gabriel Bonnot de. *De la législation, ou principes des lois*, Amsterdam, s.é., 1776, 264 p.

MERCIER, Claude. « Le KL de Buchenwald », *Mémorial des déportés de France*, [En ligne], [<http://assoc.pagespro-orange.fr/memoiredeguerre/lieux-dep/buchenwald-entree.jpg>], 16 août 2010 (20 août 2010).

NATANSON, Dominique. « Le ghetto de Varsovie », *Mémoire juive et éducation*, [En ligne], [http://d-d.natanson.pagesperso-orange.fr/ghetto_juifscaptures_fin_insurrection.jpg], 19 février 2009 (24 août 2010).

National Archives and Records Administration. « Encyclopédie multimédia de la Shoah », *United Holocaust Memorial Museum*, »[En ligne], [<http://www.ushmm.org/lcmedia/photo/wlc/image/34/34052.jpg>], s.d. (20 août 2010).

OULHAD, Lahsen. « Aux origines de la télé réalité », *Agora Vox : le média citoyen*, [En ligne], 2 octobre 2006, [http://www.centpapiers.com/article.php3id_article=875] (8 février 2010).

PERROT, Michelle. *Les ombres de l'histoire : crime et châtement au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2001, 427 p.

PERROT, Michelle. « Alexis de Tocqueville et les prisons », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bagne et l'histoire*, Genève, Librairie de Méridiens, 1984, p. 103-113.

PETIT, Jacques-Guy. *Ces peines obscures : la prison pénale en France (1780-1875)*, Paris, Fayard, 1990, 749 p.

PETIT, Jacques-Guy. « Aspects de l'espace carcéral en France au XIX^e siècle », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bagne et l'histoire*, Genève, Librairie des Méridiens, coll. « Déviance et société », 1984, p. 157-169.

POLLAK, Michael. *L'expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 1990, 342 p.

PRESSAC, Jean-Claude. *Les crématoires d'Auschwitz : la machinerie du meurtre de masse*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1993, 163 p.

PROSE, Francine. « Voting Democracy off the Island : Reality TV and the Republican Ethos », *Harper's Magazine*, vol. 308, mars 2004, p. 58-64.

ROSTAING, Corinne. *La relation carcérale : identités et rapports sociaux dans les prisons de femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le lien social », 1997, 331 p.

SCHLAGDENHAUFFEN-MAÏKA, Régis. « Promotion de la prostitution et lutte contre l'homosexualité dans les camps de concentration nazis », *Trajectoires*, n^o 1, novembre 2007, p. 60-73.

SEMICHON, Ernest (dir.). « Appendice », *Les Réformes sous Louis XVI : Assemblées provinciales et parlementaires*, Paris, Librairie Académique/Didier et Cie, 1876, 423 p.

Statistique Canada. « Profil instantané d'une journée des détenus dans les établissements correctionnels pour adultes du Canada », Tableau 1-8, « Caractéristiques de base des détenus : échelle nationale », n^o 85-601, [En ligne], [<http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection-R/Statcan/85-601-XIF/0009685-601-XIF.pdf>], 1999 (6 juillet 2010).

ŚWIEBOCKI, Teresa et Henryk ŚWIEBOCKI. *Auschwitz : résidence de la mort*, Kraków – Oświęcim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, 2003, 127 p.

SZYMON, Datner, Janusz GUMKOWSKI et Kazimierz LESZCZYŃSKI. *Le génocide nazi – 1939-1945*, Warszawa, Wydawn Zachodnie, 1962, 381 p.

TOCQUEVILLE, Alexis de et Gustave de BEAUMONT. « Enquête sur le pénitencier de Philadelphie », *Système pénitentiaire aux États-Unis et de son application en France*, 3^e éd., Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1845, p. 297-310.

TODOROV, Tzvetan. *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991, 345 p.

VELOSO, Bryan. « Souvenir d'Auschwitz », *Citizen zoo*, [En ligne], [http://citizenzoo.files.wordpress.com/2009/12/auschwitz_entree.jpg], 22 février 2009 (20 août 2010).

VILLE, Georges. *La gladiature en Occident des origines à la mort de Dominicien*, préf. de Georges Vallet, Paris/Rome, École française de Rome, 1981, 519 p.

VIMONT, Jean-Claude. *La prison : à l'ombre des hauts murs*, Paris, Gallimard, coll. « Histoire », 2004, 127 p.

VIMONT, Jean-Claude. « Les graffitis de la colonie pénitentiaires des Douaires », dans Frédéric Chauvaud et Jacques-Guy Petit (dir.), *L'histoire contemporaine et les usages des archives judiciaires (1800-1830)*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 139-153.

WANGERMÉE, Robert. « Introduction », *À l'école de la télé réalité*, Bruxelles, Éd. Labor, 2004, p. 7-16.

WELLERS, Georges. « Bref historique du soulèvement du ghetto de Varsovie », *Le soulèvement du ghetto de Varsovie et son impact en Pologne et en France*, Paris, Centre de documentation juive contemporaine, 1984, p. 9-16.

WIERNIK, Yankel. « A Year in Treblinka », *The Jewish Daily Forward*, [En ligne], [<http://www.forward.com/workspace/assets/images/articles/treblinka-040809.jpg>], 2010 (20 août 2010).

WIEVIORKA, Annette. *The Era of the Witness*, New York/London, Ithaca/Cornell University Press, 2006, 168 p.

WIEVIORKA, Annette. « L'expression "camp de concentration" au XX^e siècle », dans *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, n° 54, avril-juin 1997, p. 4-12.

ZYSBERG, André. « Les galères de France de 1660 à 1748 : une institution pénitentiaire sous l'Ancien Régime », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *La prison, le bagne et l'histoire*, Genève, Librairie des Méridiens, coll. « Déviance et société », 1984, p. 69-76.

Références théoriques et ouvrages généraux

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Prismes : critique de la culture et société*, trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1955], 300 p.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Minima moralina : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980, 230 p.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. « Commitment », trad. par Francis McDonagh, dans Andrew Arato et Eike Gebhardt (dir.), *The Essential Frankfurt School Reader*, New York, Urizen Books, 1978, p. 300-318.

ADORNO, Theodor Wiesengrund et Max HORKHEIMER. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, 281 p.

Amnesty International. *Peine de mort : pays abolitionnistes et non abolitionnistes*, [En ligne] [<http://www.amnesty.org/fr/death-penalty/abolitionist-and-retentionist-countries>], 2009 (7 février 2010).

Amnesty International. *Rapport 2005 d'Amnesty International*, [En ligne] [<http://www.amnesty.org/fr/library/asset/POL10/014/2005/fr/44e84b68-fa1e-11dd-999c-47605d4edc46/pol100142005fr.pdf>], 2005 (11 mars 2009).

ANGENOT, Marc. *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.

ARISTOTE. *Poétique*, préf. de Philippe Beck, trad. par J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, 162 p.

ARISTOTE. *Topiques*, trad. par Jacques Brunschwig, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1967, 177 p.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1964], 251 p.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, 166 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 488 p.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Anamorphose ou perspectives dépravées*, Paris, Perrin, 1955, 82 p.

BARTHES, Roland. « La rature », *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 412 p.

BARTHES, Roland. *Leçon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978, 45 p.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1971, 187 p.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1953, 179 p.

BATAILLE, Georges. *La peinture préhistorique : Lascaux, ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1980, 149 p.

BATAILLE, Georges. « Sartre », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. XI, p. 226-228.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, 2^e éd., Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1957, 306 p.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, 201 p.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, préf. de Jean-Pierre Mayer, Paris, Gallimard, 1970, 318 p.

BOUCHILLOUX, Hélène. *Qu'est-ce que le mal?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, 126 p.

Canada. Ministère de la Justice. *Charte canadienne des droits et libertés*, Ottawa, [En ligne], [<http://lois.justice.gc.ca/fr/charte/1.html>], 1982 (12 janvier 2010).

CASTILLO DURANTE, Daniel. « L'anonyme des Amériques », dans Daniel Castillo Durante, Amy D. Colin et Patrick Imbert (dir.), *Exclusions/Inclusions : déplacements économico-symboliques et perspectives américaines*, Ottawa, Legas, 2005, p. 231-239.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, 212 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Ernesto Sabato : la littérature et les abattoirs de la modernité*, Madrid, Vervuert/Iberoamerica, 1995, 155 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, 160 p.

COTTEN, Jean-Pierre, Robert DAMIEN et André TOSEL. *La représentation et ses crises*, Paris, Presses Universitaires de Franc-Comtois, coll. « Annales littéraires », 2001, 409 p.

DARWIN, Charles. *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, Paris, Flammarion, 1927, 2 vol.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.

DELORME, Julie. « De la prison à la représentation : transgression et parole littéraire chez Marie Gagnon et Sergio Kokis », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises », n° 7, 2007, p. 63-74.

DELORME, Julie. « Mélancolie, nostalgie et désir de l'américanité : la parole migrante au Québec », dans Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.), *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, « Collection des Amériques », 2006, p. 223-236.

FINGER, Sarah. *La mort en direct, snuff movies*, Paris, Le Cherche Midi éditeur, 2001, 220 p.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, 275 p.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.

FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*, 3^e éd., trad. par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 225 p.

FREUD, Sigmund. « Le tabou de la virginité », *La vie sexuelle*, trad. par Denise Berger, John Laplanche et al., Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 66-80.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

Guide du Routard. « Pologne », Cyberterre/Hachette tourisme, [En ligne, http://www.routard.com/guide/pologne/1272/itineraires_conseilles.htm], 2010, (10 juillet 2010).

HALL, Stuart. « Minimal Selves », *Identity: the Real Me. Post-Modernism and the Question of Identity*, dir. L. Appignanesi, n° 6, London, Institute of Contemporary Arts, 1987, p. 44-46.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1941 [1807], t. I, 358 p.

HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1981, 260 p.

HEIDEGGER, Martin. *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962, 270 p.

IMBERT, Patrick. « Les trois R – ruptures, routes et réussite – dans les Amériques : entre l'oubli et la promesse », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 139-172.

IMBERT, Patrick. « Introduction », dans Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.), *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, « Collection des Amériques », 2006, p. 2-7.

JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1981, 436 p.

La Bible de Jérusalem. « Le Nouveau Testament », trad. par l'École biblique de Jérusalem, Ottawa, Éd. Anne Sigier/Novalis, 1998, 2172 p.

LADMIRAL, Jean-René. *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989, 318 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

LETT, Didier et Nicolas OFFENSTADT. « Les pratiques du cri au Moyen Âge », dans Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro! Noël! : pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 5-41.

MASLOW, Abraham. *L'accomplissement de soi : de la motivation à la plénitude*, trad. par Emily Borgeaud, Paris, Eyrolles, 2004, 207 p.

MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution française*, Paris, Éd. J. de Bonnot, 1974, 7 vol.

MILGRAM, Staley. *La soumission à l'autorité : un point de vue expérimental*, trad. par Emy Molinié, Paris, Calmann-Lévy, 1974, 268 p.

MORE, Thomas. *L'utopie. Le traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. par Marie Delcourt, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966, 155 p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *La généalogie de la morale*, trad. par Henri Albert, Paris, Gallimard, 1984 [1887], 250 p.

ORIOU, Michel. « Identité produite, instituée, exprimée », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXVI, 1979, p. 19-28.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, préf. de Michel Le Guern, Paris, Larousse, coll. « Folio », 1977 [1670], vol. 1, 335 p.

PLATON. *La République*, trad. par Jacques Cazeau, Paris, Livre de Poche, 1995, 500 p.

Quebecor. « Quebecor Média enregistre un bénéfice net de 7,6 millions de dollars au premier trimestre 2003 », [En ligne],
[<http://www.quebecor.com/NewsCenter/PressReleasesDetails.aspx?PostingName=08052003>] (9 janvier 2007).

RICŒUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*, trad. par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, 2005, 410 p.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, 689 p.

ROBERT, Paul. *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, Le Robert, 2008, 2464 p.

ROBERT, Paul. *Le Robert : dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004, 3 vol.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Éd. sociales, 1971, 189 p.

SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996 [1946], 108 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, vol. 1, 755 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, 307 p.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1943, 691 p.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, 91 p.

SPINOZA. *Éthique*, introd. et trad. par Robert Misrahi, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 [1677], 497 p.

STOLLER, Robert. *La perversion : forme érotique de la haine*, trad. par Hélène Coutu, Paris Payot, 1978, 230 p.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. *Les entrées solennelles pendant le règne de Charles IX*, Ottawa, Legas, 2007, 536 p.

VIGNOLES, Patrick. *La perversité : essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, 2000, 163 p.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	
Le huis clos et ses enjeux	1
Le double paradoxe sous-jacent aux paroles carcérales et concentrationnaires	4
Études sur le huis clos.....	9
De la fiction au témoignage : présentation du corpus.....	12
CHAPITRE PREMIER	
Perspectives généalogiques : vers une archéologie des savoirs sur l'enfermement	21
De l'exclusion à l'enfermement.....	22
L'émergence de la prison comme lieu de passage : horizon épistémologique	25
De l'Ancien Régime à la naissance de la prison pénale	29
La prison moderne : espace punitif et répressif	36
Le camp de concentration : une invention de la modernité tardive	39
Le huis clos comme espace de théâtralité.....	42
Stéréotype et altérité : les conditions de possibilité de l'identité carcérale	46
CHAPITRE II	
Le huis clos comme matrice de représentation	49
Le huis clos ou la naissance de l'art	49
L'anonyme dans le contexte carcéral et concentrationnaire	54
Utopie, prison et camp de concentration	59
Le panoptisme de Bentham : là où le regard opère comme une instance de pouvoir.....	66
La prison virtuelle ou le phénomène de la télé réalité	69
Transgression, conscience et responsabilité	74
La parole du fou et son rapport à l'enfermement.....	78
Le cri comme phénomène subversif : ses significations en milieu carcéral	82
La prison : espace où l'anonyme <i>s'écrit</i>	88
L'écriture carcérale à l'ombre de Sade	91
Entre le <i>Panopticon</i> benthamien et le château de Silling	96
Enjeu du pouvoir et jouissance de la représentation.....	101

CHAPITRE III

Le huis clos et ses représentations dans les fictions littéraires :

la prison et le camp de concentration.....	106
Représentation de la prison et du camp de concentration dans la littérature	106
Prison de la liberté, liberté de la prison : <i>L'étranger</i> d'Albert Camus	126
Le paradoxe d'une liberté nourrie par un désir de réclusion	128
La liberté entre quatre murs	130
De l'altération à l'altercation : les temps d'une modification	136
Imaginaire et huis clos. <i>Le baiser de la femme-araignée</i> de Manuel Puig	140
Raconter pour s'évader : la cellule comme espace de liberté	145
Subversion du lieu et imaginaire	151
Subversion, simulacre et méprise	153
<i>Acide sulfurique</i> d'Amélie Nothomb : une allégorie du camp de concentration.....	158
Téléréalité, huis clos et panoptisme	158
Le caractère performatif du regard : quand voir, c'est tuer	162
Spectacle et marchandisation de l'image.....	165
Choisir la mort de l'Autre : interactivité, pouvoir et responsabilité	168
<i>Les bienveillantes</i> de Jonathan Littell : une parole qui donne la voix au bourreau	173
Quand le bourreau tient un discours qui s'apparente à celui de la victime	176
Un bourreau <i>bienveillant</i> qui fait preuve de <i>sympathie</i>	183
L'altération du bourreau ou la <i>captatio benevolentiae</i> comme stratégie discursive...	186
Le rôle du conflit dans la représentation de la prison et du camp de concentration	192

CHAPITRE IV

La parole concentrationnaire : Elie Wiesel, Jorge Semprún et Martin Gray.....	196
L'univers concentrationnaire : ses conditions de possibilité	196
De la « littérature lazaréenne » à « la littérature concentrationnaire »	205
La parole concentrationnaire : testimoniale, collective et <i>thanatographique</i>	211
<i>La nuit</i> d'Elie Wiesel : une parole archivistique.....	226
Auschwitz : représentation, stéréotype et spectacle.....	227
Le camp d'Auschwitz : pertes, dépouilles et altération	229
Représentation de la dialectique maître/esclave	236
<i>L'écriture ou la vie</i> de Jorge Semprún :	
le seuil comme premier moteur de la représentation du camp	242
Buchenwald : lieu de production, de rentabilité et de subversion	242
Le lieu comme modélisateur de la parole.	
Deux perspectives différentes : Semprún et Wiesel	244
La parole concentrationnaire de Semprún :	
une thanatographie qui se heurte à l'irreprésentable	246
Le choix de l'écriture pour faire le deuil de la mort	250
<i>Au nom de tous les miens</i> de Martin Gray : une parole vindicative.....	253
Le ghetto de Varsovie comme laboratoire	254
Le ghetto comme espace agonistique : sexualité, contrebande et meurtre	259
Le camp d'extermination de Treblinka : la transgression ou la mort	265

Survivre pour venger les siens	267
Auschwitz, Buchenwald et Treblinka : des <i>topoi</i> qui s'écrivent	271

CHAPITRE V

La parole carcérale : Reinaldo Arenas, Carlos Liscano et Marie Gagnon	275
L'univers carcéral dans le contexte des Amériques.....	275
Entre « écriture emprisonnée » et « écriture carcérale ».....	278
La parole carcérale, une parole paradoxale. Témoignage, catharsis et subversion	282
Écrire sous le régime castriste ou l'écrivain comme passeur :	
transgressions et subversions dans <i>Avant la nuit</i> de Reinaldo Arenas	288
Cuba ou l'impossibilité d'une île.....	290
Insularité carcérale : sexualité en marge dans le contexte de la révolution cubaine...	293
La double transgression de l'écrivain passeur :	
écrire et publier dans la clandestinité.....	300
L'espace d' <i>ex-île</i> : l'écueil d'un prisonnier migrant.....	305
Dire ou ne pas dire. <i>Le fourgon des fous</i> de Carlos Liscano	
ou le paradoxe d'une parole qui dévoile et qui se tait tout à la fois.....	310
L'Uruguay : les <i>topoi</i> du conflit	310
Le non-dit comme stratégie discursive	313
L'écriture comme projet archivistique : écrire pour dénoncer la torture	316
Quand la prison fait l'écriture.....	323
La prison dans <i>Lettres de prison</i> de Marie Gagnon : lieu du cri et de l'écrit	327
Le Québec comme lieu de détention.....	328
Altérité, cris et écrits.....	329
Écrire pour <i>panser</i> la perte.....	325
La figure du détenu-étranger.....	338
L'identité anonyme du « prisonnier ».....	342
Les paroles carcérales dans le cadre des Amériques	345

CONCLUSION

Le huis clos dans ses labyrinthes	348
--	------------

ANNEXES

Annexe I : Prison de Socrate.....	357
Annexe II : L'Oreille de Denys de Syracuse	358
Annexe III : Cellules de style tambour	359
Annexe IV : Couloirs où s'alignent les cellules de type tambour	360
Annexe V : Castillo del Morro	361
Annexe VI : Prisión de la Libertad	362
Annexe VII : Camp de concentration d'Auschwitz.....	363
Annexe VIII : Camp de concentration de Buchenwald	364
Annexe IX : Camp d'extermination de Treblinka	365
Annexe X : Ghetto de Varsovie.....	366

BIBLIOGRAPHIE	367
Corpus étudié	367
Autres œuvres citées	367
Études critiques reliées au corpus	378
Études sur le huis clos, la prison et le camp de concentration	385
Références théoriques et ouvrages généraux	389